



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
CURSO DE DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

BRUNA CAROLINI DE BONA

**O GESTO COREOGRÁFICO COMO SÍNTESE CRIATIVA ENTRE A INTENÇÃO
EVOCATIVA E OS ELEMENTOS CÊNICOS: A COMPOSIÇÃO EM DANÇA COM
BASE NA ESTÉTICA DE LUKÁCS**

Florianópolis,

2023

BRUNA CAROLINI DE BONA

**O GESTO COREOGRÁFICO COMO SÍNTESE CRIATIVA ENTRE A INTENÇÃO
EVOCATIVA E OS ELEMENTOS CÊNICOS: A COMPOSIÇÃO EM DANÇA COM
BASE NA ESTÉTICA DE LUKÁCS**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Ciências da Educação, da Universidade Federal de Santa Catarina, para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Patrícia Laura Torriglia

Florianópolis,

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Bona, Bruna Carolini de
O GESTO COREOGRÁFICO COMO SÍNTESE CRIATIVA ENTRE A
INTENÇÃO EVOCATIVA E OS ELEMENTOS CÊNICOS : A COMPOSIÇÃO
EM DANÇA COM BASE NA ESTÉTICA DE LUKÁCS / Bruna Carolini de
Bona ; orientadora, Patrícia Laura Torriglia, 2023.
213 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós
Graduação em Educação, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Educação. 2. Dança. 3. Ensino. 4. Estética. 5. Georg
Lukács. I. Torriglia, Patrícia Laura . II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Educação. III. Título.

BRUNA CAROLINI DE BONA

**O GESTO COREOGRÁFICO COMO SÍNTESE CRIATIVA ENTRE A INTENÇÃO
EVOCATIVA E OS ELEMENTOS CÊNICOS: A COMPOSIÇÃO EM DANÇA COM
BASE NA ESTÉTICA DE LUKÁCS**

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Patrícia Laura Torriglia
Universidade Federal de Santa Catarina
(UFSC)
Orientadora

Prof. Dr. Carlos Augusto Euzébio
Universidade Federal do Paraná
(UFPR)

Profa. Dra. Carolina Picchetti Nascimento
Universidade Federal de Santa Catarina
(UFSC)

Prof. Dr. José Derivaldo Gomes dos Santos
Universidade Estadual do Ceará
(UECE)

Profa. Dra. Lilane Maria de Moura Chagas
Universidade Federal de Santa Catarina
(UFSC)

Prof. Dr. Vidalcir Ortigara
Universidade do Extremo Sul Catarinense
(UNESC)

Profa. Dra. Astrid Baecker Avila
Universidade Federal do Paraná
(UFSC)
Suplente

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutora em Educação.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Profa. Dra. Patrícia Laura Torriglia
Orientadora

Florianópolis
2023

Aos artistas, que resistem à hostilidade, mantendo-se fiéis ao ser humano e aos seus dilemas. Aos que se encontram na arte, pela fraterna condição de ser sempre mais.

AGRADECIMENTOS

Ao Bruno, meu amor. Os teus sonhos são lindos. Quando os encontrei em mim, compreendi que a vida poderia ser muito melhor. Tua ternura e alegria são revolucionárias. Amo você!

À minha mãe, Marlene. Se estudar era a única possibilidade, tentei fazer da melhor forma, mãe. És amor, cuidado e força em minha vida.

Ao meu pai, Luiz, meu primeiro camarada. Consciente de sua classe e de suas lutas. No chão da fábrica aprendeu que “*trabalhador cuida de trabalhador*”. E assim me fez gente e professora.

Ao meu irmão Leandro e à minha cunhada Chirlen. Obrigada pela vida partilhada. Os sonhos de vocês também são os meus.

Ao Bruninho e à Lis! Minha preocupação com o mundo é umas das formas que tenho de amar e cuidar de vocês.

À Ju e ao Dani, e a essa família que me faz muito feliz.

Ao amigo e mestre Vidal! *Através dos outros nos tornamos nós mesmos.*

Aos amigos e mestres Ana e Kabuki. “*Certos amigos nos mostram que o mundo ainda é bom*”. Vocês são fundamentais em minha vida.

Às amigas Bela, Mari e Jhe. Estejam sempre por perto. Viver com vocês faz toda a diferença.

Ao *Coletivo* de multiplicidades, que recolhe os momentos e sentimentos mais humanos. Estar com vocês é estar feliz!

Ao *Re-existência*. Dos belos encontros que o movimento da vida nos permite. Seguimos juntos, camaradas. *Toca Raul!*

Aos meus alunos. Acreditem! O mundo pode ser melhor. Vocês me ensinam sobre isso, todos os dias.

Aos amigos dos grupos de pesquisa GEPEFE e GEPOC. Espaços de estudo, pesquisa e resistência. Vocês me mobilizam intensamente no grande desafio de pensar o mundo.

Ao curso de Educação Física da UNESC e ao conjunto de mestres responsáveis pela minha formação inicial. Ao PPGE-UNESC, na lembrança carinhosa do professor Ademir Damázio.

À Universidade Federal de Santa Catarina. Não imaginava estar aqui, mas, estando, descobri que esse é o meu (nosso) lugar. Viva a Universidade pública!

Aos colegas, professores e técnicos do PPGE – UFSC. Aos amigos Wagner, Fabiana e Natália. Aos professores da Linha *Trabalho, Educação e Política*. Ao professor Ricardo Lara, do PPGSS- UFSC.

Aos membros da banca de defesa: Vidalcir Ortigara, Carlos Augusto Euzébio, José Deribaldo Gomes dos Santos, Carolina Picchetti Nascimento, Astrid Baecker Ávila e Lilane Maria de Moura Chagas. As orientações, diálogos e textos foram fundamentais para a construção da pesquisa.

À Ângela, amiga e revisora do texto. Na composição você é o detalhe, o cuidado. Assim como és na vida!

À minha querida orientadora, Patrícia. *Mulher inteiramente humana*. Bailou comigo, sempre profunda e sensível na composição. Dedico esta tese a você e à celebração de sua vida! Obrigada.

*Bailemos, bailemos. Sino estamos perdidos.
(Pina Bausch)*

RESUMO

A presente tese tem por objetivo compreender a *o gesto coreográfico* como forma da atividade de dança, aprofundando as relações e os elementos que o compõem, para um domínio cada vez mais criativo e consciente da dança como uma manifestação artística. A pesquisa surge das preocupações estéticas e teóricas sobre a dança na escola. Alimenta-se da formação em Educação Física e das contradições que se evidenciam nesse processo formativo, tanto na perspectiva do ensino escolar quanto no espaço de formação docente. Nessa direção, dispõe das ferramentas teórico-práticas da perspectiva ontológica/crítica defendida por Lukács, que busca compreender a realidade a partir da dimensão do *ser*. (LUKÁCS, 2018; 1966a; 1966b; 1967). Em compasso com Lukács, os escritos sobre arte, no campo das produções vigotskianas, possibilitam uma tomada de posição contra as interpretações distorcidas sobre a função da arte no processo de formação dos sujeitos (VIGOTSKI, 1999; 2000; 2004; 2014; RUBISTEIN, 1973). Obras coreográficas também contribuem na construção da tese, princípio metodológico considerado pela pesquisa. Dessa tomada de posição metodológica, inicia-se a exposição que sustenta a crítica às concepções idealistas e subjetivistas sobre a arte que encontra ponto de aproximação nos estudos de Vigotski e Lukács, demarcando o posicionamento da investigação diante dos problemas que tendem a obstaculizar e fragmentar um estudo adequado sobre o objeto da dança que responda ao seu movimento real para o campo da análise do objeto e da consequente análise sobre seu ensino. Segue-se indicando marcos históricos no processo de gênese e desenvolvimento da atividade de dança, que apontam para o destaque do gesto coreográfico como síntese que paulatinamente passa a orientar decisões no campo da composição coreográfica e da sua tendência a se materializar como forma artística particular. Ao debruçar-se sobre a totalidade da obra coreográfica, o estudo dialoga com a categoria da particularidade e com o movimento interno de forma e conteúdo, que tendem a expressar determinada concepção coreográfica, sustentada por determinada concepção de arte. Os avanços do estudo fortalecem a tese da coreografia como uma unidade sensível e forma artística da atividade de dança e sua importância para o consequente desenvolvimento dos sujeitos que fruem. Nas sínteses finais, explica-se como o conhecimento cada vez mais aproximado do objeto realizado na tese desvelou um conjunto de mediações para a organização do ensino no contexto da Educação Física escolar e do aprofundamento da dança em sua condição artística, pela possibilidade de expressar uma posição humana diante do mundo.

Palavras-chave: dança. ensino. gesto coreográfico. estética; G. Lukács.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo comprender el gesto coreográfico como una forma de actividad dancística, profundizando en las relaciones y elementos que lo componen, para un dominio cada vez más creativo y consciente de la danza como manifestación artística. La investigación surge de inquietudes estéticas y teóricas sobre la danza en la escuela. Se alimenta de la formación en Educación Física y de las contradicciones que se evidencian en este proceso formativo, tanto desde la perspectiva de la enseñanza escolar como en el espacio de formación docente. En esa dirección, cuenta con las herramientas teórico-prácticas de la perspectiva ontológica/crítica defendida por Lukács, que busca comprender la realidad desde la dimensión del ser. (LUKÁCS, 2018; 1966a; 1966b; 1967). En línea con Lukács, los escritos sobre arte, en el campo de las producciones vygotskianas, permiten posicionarse frente a las interpretaciones distorsionadas de la función del arte en el proceso de formación de los sujetos (VIGOTSKI, 1999; 2000; 2004; 2014; RUBISTEIN, 1973). Los trabajos coreográficos también contribuyen a la construcción de la tesis, principio metodológico considerado por la investigación. Desde este punto de vista metodológico, se inicia la exposición que sustenta la crítica a las concepciones idealistas y subjetivistas sobre el arte que encuentra un punto de aproximación en los estudios de Vygotsky y Lukács, demarcando el posicionamiento de la investigación frente a los problemas que tienden a obstaculizar y fragmentar un estudio adecuado sobre el objeto de la danza que responda a su movimiento real para el campo de análisis del objeto y el consecuente análisis de su enseñanza. Continúa señalando hitos históricos en el proceso de génesis y desarrollo de la actividad dancística, que señalan el destaque del gesto coreográfico como síntesis que paulatinamente comienza a orientar decisiones en el campo de la composición coreográfica y su tendencia a materializarse como un particular forma artística. Al centrarse en la totalidad de la obra coreográfica, el estudio dialoga con la categoría de particularidad y con el movimiento interno de forma y contenido, que tienden a expresar una determinada concepción coreográfica, sustentada en una determinada concepción del arte. Los avances del estudio fortalecen la tesis de la coreografía como unidad sensible y forma artística de la actividad dancística y su importancia para el consecuente desarrollo de los sujetos que la disfrutan. En las síntesis finales, se explica cómo el conocimiento cada vez más cercano del objeto realizado en la tesis reveló un conjunto de mediaciones para la organización de la enseñanza en el contexto de la Educación Física en la escuela y la profundización de la danza en su condición artística, por la posibilidad de expresar una posición humana en el mundo.

Palabras clave: coreografía. bailar. enseñando. Estética. G. Lukács.

ABSTRACT

This thesis aims to understand the choreographic gesture as a form of dance activity, delving into the relationships and elements that compose it, for an increasingly creative and conscious mastery of dance as an artistic manifestation. The research arises from aesthetic and theoretical concerns about dance at school. It feeds on the training in Physical Education and the contradictions that are evident in this training process, both from the perspective of school education and in the space of teacher training. In this direction, it has the theoretical-practical tools of the ontological/critical perspective defended by Lukács, which seeks to understand reality from the dimension of being. (LUKÁCS, 2018; 1966a; 1966b; 1967). In line with Lukács, writings on art, in the field of Vygotskian productions, allow one to position oneself against the distorted interpretations of the function of art in the process of formation of the subjects (VIGOTSKI, 1999; 2000; 2004; 2014; RUBISTEIN, 1973). The choreographic works also contribute to the construction of the thesis, a methodological principle considered by the research. From this methodological point of view, the exhibition that supports the critique of the idealist and subjectivist conceptions of art that finds a point of approximation in the studies of Vygotsky and Lukács begins, demarcating the position of the investigation in the face of the problems that tend to hinder and fragment an adequate study on the object of dance that responds to its real movement for the field of analysis of the object and the consequent analysis of its teaching. It continues pointing out historical milestones in the process of genesis and development of dance activity, which point to the prominence of the choreographic gesture as a synthesis that gradually begins to guide decisions in the field of choreographic composition and its tendency to materialize as a particular artistic form. By focusing on the totality of the choreographic work, the study dialogues with the category of particularity and with the internal movement of form and content, which tend to express a certain choreographic conception, supported by a certain conception of art. The advances of the study strengthen the thesis of choreography as a sensitive unit and artistic form of dance activity and its importance for the consequent development of the subjects who enjoy it. In the final syntheses, it is explained how the increasingly close knowledge of the object carried out in the thesis revealed a set of mediations for the organization of teaching in the context of Physical Education at school and the deepening of dance in its condition. artistic, for the possibility of expressing a human position in the world.

Keywords: Choreography. Dance. teaching. Esthetic. G. Lukacs.

LISTA DE TABELA

Tabela 1: Coreografias analisadas.....	33
---	----

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Representação dos cisnes realizando gesto de voo	17
Figura 2: Recorte fotográfico de <i>Lamentation</i> , de Martha Graham (1930)	19
Figura 3: Figurino e cenografia de <i>Triz</i> (2013)	65
Figura 4: Os ricos adereços do <i>Rei Sol</i>	96
Figura 5: A ruptura gestual de <i>A Sagração da Primavera</i> (1913)	105
Figura 6: Movimento expressivo das mãos em Delsarte	108
Figura 7: Versão de Pina Bausch de <i>A Sagração da Primavera</i> (1975)	112
Figura 8: Registro expressivo na versão de Pina Bausch	113
Figura 9: A relação entre gesto coreográfico e figurino - <i>Lamentation</i> (1930)	124
Figura 10: Duo em <i>Nó</i> (2005)	126
Figura 11: Segundo ato da coreografia de Deborah Colker	126
Figura 12: A exploração de diferentes cordas em <i>Nó</i> (2005)	127
Figura 13: Detalhe da cenografia de <i>Onqotô</i> (2005)	138
Figura 14: Cena de salto em <i>Mortal Loucura, Onqotô</i> (2005)	140
Figura 15: O contraste do afago e do desalento na cena	140
Figura 16: <i>Tão Pequeno</i> , representado por Helbert Pimenta	142
Figura 17: Recorte fotográfico de <i>Café Müller</i> , Pina Bausch (1978)	147
Figura 18: Os escombros que compõem a cenografia de <i>Palermo, Palermo</i> (1989)	153
Figura 19: Cena de atenção e de isenção em relação ao espaço do café	157
Figura 20: Cena final de <i>Água</i> (2001)	159
Figura 21: Obra de Edgar Degas, <i>A aula de Dança</i> (1874)	166
Figura 22: Utilização dos incensos na coreografia <i>Incenses</i> (1906)	169
Figura 23: Os pássaros da praia, de Cunningham. <i>Beach Birds</i> (1991)	173
Figura 24: Os diplomatas de <i>A mesa Verde</i> (1932)	177
Figura 25: Referência aos pontos destacados no cubo	192
Figura 26: Gesto coreográfico relacionado a um dos pontos	192

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	15
1.1 PROBLEMATIZANDO O OBJETO: REFLEXÕES SOBRE O CONTEÚDO NAS MANIFESTAÇÕES DA ATIVIDADE DE DANÇA NA CONTEMPORANEIDADE.....	25
2. ARTE, OBJETIVIDADE E DESENVOLVIMENTO HUMANO.....	36
2.1 A SUPERAÇÃO DO IDEALISMO FILOSÓFICO NA ANÁLISE ESTÉTICA: CONSIDERAÇÕES EM LUKÁCS E VIGOTSKI.....	37
2.2 O ENRAIZAMENTO NO MUNDO OBJETIVO E O DESENVOLVIMENTO DA SUBJETIVIDADE HUMANA: A RELAÇÃO SUJEITO E OBJETO NA ARTE	43
2.3 A ARTE REALISTA COMO EXPRESSÃO DA CONSCIÊNCIA DE SI DO SER HUMANO COMO ESPÉCIE	48
3. DAS FORMAS ABSTRATAS ÀS POSSIBILIDADES ESTÉTICAS: DO ÊXTASE AO DOMÍNIO DO GESTO COREOGRÁFICO COMO FORMA ARTÍSTICA.....	57
3.1 AS FORMAS ABSTRATAS DE REFLEXO DO REAL: OS EMBRIÕES DA ATIVIDADE DE DANÇA.....	59
3.2 A MIMESE COMO GERME DA EVOCAÇÃO ARTÍSTICA: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DAS PRÁTICAS MÁGICAS	67
3.3 CAMINHOS ATÉ A “EROSÃO DO SAGRADO”: A PERSONALIZAÇÃO DOS RITOS LITÚRGICOS E O DOMÍNIO SEMPRE NOVO DO SER HUMANO	74
3.4 O BALÉ DA CORTE E A UNIDADE DECORATIVA DA FESTA: A COMBINAÇÃO DOS ELEMENTOS COMO AFIRMAÇÃO DO PODER CORTESÃO	85
3.5 ENTRE A DANÇA METRIFICADA E A DANÇA COMO EXPRESSÃO: A PASSAGEM DA DANÇA DECORATIVA À DANÇA COMO ARTE	95
3.6 A CRÍTICA À DANÇA METRIFICADA E À DIVERSIFICAÇÃO DAS FORMAS: AS ESCOLAS MODERNAS DE DANÇA, A CRIAÇÃO DE NOVOS DEUSES E A BUSCA POR UMA COREOGRAFIA AUTÊNTICA.....	107
4.A FORMA EVOCATIVA DA DANÇA: DA IMAGEM IMEDIATA À UNIDADE SENSÍVEL... ..	116
4.1 A DANÇA É O QUE IMPEDE O MOVIMENTO DE MORRER DE CLICHÊ.....	117
4.2 A TOTALIDADE DA OBRA COREOGRÁFICA: <i>ONQOTÔ?</i>	131
4.3 A COREOGRAFIA COMO SÍNTESE PARTICULAR DA ATIVIDADE DE DANÇA: CONSIDERAÇÕES SOBRE FORMA E CONTEÚDO.....	145

4.4 A AUTENTICIDADE DA COREOGRAFIA COMO SÍNTESE ARTÍSTICA PARTICULAR: O MOVIMENTO INTERNO DE FORMA E CONTEÚDO.....	162
4.5 DO SER HUMANO INTEIRO AO SER HUMANO INTEIRAMENTE HUMANO: A OBRA COREOGRÁFICA E A CATARSE	181
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE DANÇA E FORMAÇÃO HUMANA: A COREOGRAFIA COMO ESPAÇO DA COMPOSIÇÃO	197

1. INTRODUÇÃO

As pontas dos pés suspendem Odette. Uma iluminação suave direciona-se aos trinta e seis¹ cisnes que compõem o conjunto junto a ela. Perfilados, os cisnes reverenciam a personagem principal do enredo, que se diferencia dos demais pela coroa que ornamenta sua cabeça. O cenário é sombrio e a imagem reproduzida ao fundo lembra um lago numa noite de luar. Os próximos instantes assim se seguem.

Os braços de Odette, em movimentos constantes e bruscos, realizam elevações e quedas na altura do quadril, como se buscassem no ar a estabilidade de um voo. Seus pés, em posição de ponta, se apressam em passos pequenos e ligeiros, que se deslocam como que desesperados no palco. O tronco, que acompanha o movimento dos braços, mãos e pés, aparenta ações de desequilíbrio, como se não soubesse para onde ir. Além do movimento que se parece com o movimento das asas de um pássaro, os braços intercalam, nessa ordem, movimentos circulares que iniciam na lateral baixa do tronco e se estendem ao céu numa posição ampliada. O retorno deles à posição de base se dá com a quebra dos cotovelos pelo centro do corpo, onde as mãos, ao se aproximarem da face, acariciam os olhos como que se enxugassem lágrimas.

Decompondo esse movimento, reconstrói-se um novo caminhar em pontas, mais amplo que o anterior, como que buscando se desfazer da tristeza. Seu corpo em posição ereta e perfeitamente alinhado, busca a fuga em ambos os lados do palco, impedido por braços que se posicionam a frente de Odette, como se fechassem uma porta ou cancela. O movimento de fuga, inibido em ambos os lados pelos cisnes que a acompanham, sucumbe num corpo prostrado ao chão no centro da cena.

Uma das pernas de Odette se posiciona flexionada e escondida debaixo da saia branca de tutu, enquanto a outra, totalmente esticada a frente, se prepara para servir de repouso aconchegante ao tronco e aos braços que se alongam sobre si. Os antebraços, cruzados um sobre o outro, acompanham a posição das mãos, como asas cansadas que precisam de sossego. A cabeça, levemente apoiada sobre o joelho estendido ao chão, inclina-se suavemente para o lado direito, como se ainda buscasse consolo naqueles que a rodeiam.

¹ Sobre o número de cisnes, a montagem original da coreografia indica a presença de vinte e quatro cisnes que se juntam a outros doze pequenos cisnes, geralmente crianças, excluídas das produções atuais. No decorrer do texto, portanto, utilizaremos o número de cisnes de acordo com o recorte coreográfico utilizado pela referência utilizada, variando entre trinta e seis e vinte e quatro cisnes.

Como se pedisse auxílio, o corpo de Odette, rente ao chão, recebe, dos trinta e seis cisnes brancos, movimentos suaves como afagos. Num formato circular, os braços e os troncos dos cisnes se direcionam ao centro da roda, sugerindo proteção e alento para aquela que repousa. Os troncos, inclinados para frente, ganham ainda mais extensão pelos braços e cabeça que, de forma esticada para o centro do círculo, simbolizam como que um ritual de cura. A imagem é finalizada com uma quebra no punho, como se as mãos interrompessem a infinidade do corpo, indicando que as forças precisam ser lançadas, naquele momento, nesse pequeno espaço que compreende a roda onde repousa Odette.

Os cisnes, posicionados de forma meticulosa, alternam a posição anterior apresentada, com um movimento circular dos braços em um plano amplo associado ao movimento circular do punho. Os dedos fluem da rotação dos punhos de forma suave. A grande rainha dos cisnes, então, pelo afeto e proteção dedicados a ela, se recompõe de pé, ainda buscando proteção nos braços que abraçam seu próprio corpo.

Odette, prisioneira da vaidade de Von Rothbart, se vê ameaçada e perseguida por seu olhar e pelos seus movimentos de repulsa. Os cisnes, então, como num movimento de revoada, deslocam-se de forma circular, para ambos os lados, como se buscassem camuflar Odette no meio das plumagens brancas. Os braços dos cisnes, altos e ligeiros, fazem movimentos ondulados e constantes, como se dedicassem toda a sua energia ao voo de suas vidas. Para quem assiste, os olhos contrastam a pelagem branca dos cisnes com a paisagem escura de uma tempestade.

Revisitamos aqui, a partir da difícil tarefa de representar de forma escrita, as sutilezas e refinamentos de um dos balés de repertório mais conhecido e aclamado no mundo. Conhecido como o mais pujante dos balés Russos, *O Lago dos Cisnes* (1895)², na versão contemporânea coreografada por Petipa e Ivanov e música de Tchaikovsky, estreou em Sampetersburgo em 1895. O balé conta a história de Odette, que, enfeitiçada, vive num lago de lágrimas na forma de um cisne, junto com um bando de outras jovens. Apenas o casamento poderá desfazer o feitiço, o que se desenrola durante os quatro atos do balé. Entre cenas fortes, líricas e introspectivas, Petipa e Ivanov revezam-se na criação coreográfica, o que demonstra os tons de cada um no arranjo final e que revela a fortuita divisão do trabalho na obra, que teve êxito duradouro por conta da tensão entre os estilos coreográficos desenhados por ambos.

² Disponível parte do espetáculo em: <https://www.youtube.com/watch?v=WribEqv7b3c> Descrição a partir do minuto 46' do vídeo.

A cena coreografada por Ivanov e recriada no início deste texto, segundo Homans (2012), representa a primeira vez em que os cisnes, liberados do feitiço e liderados por Odette, ressurgem no palco de forma espetacular. Os vinte e quatro cisnes de Ivanov nunca rompem a ordem nem as fileiras projetadas na coreografia. Além disso, mantêm sempre uma relação espacial e física com Odette, a sua rainha. “Elas são a imagem, e os seus movimentos e formações espelham e refletem os dela: ao reflectirem-na, tornam-se uma manifestação exterior de sua vida interior.” (HOMANS, 2012, p. 323).

Figura 1: Representação dos cisnes realizando gesto de voo



Fonte: Blog Mundo da Dança.³

Se percorrermos todo o caminho da cena, acompanhamos a entrada das bailarinas, do canto superior do palco, em fila indiana, em passos simples e repetitivos. Os movimentos tecem no palco um padrão sinuoso até estarem todas posicionadas em linhas retas e simétricas. Para Homans (2012), nesse momento, presenciamos a cena apontada por dançarinos e espectadores do mundo todo como aquela de maior façanha possível para um corpo de balé. Quando devidamente executada, o conjunto de cisnes parece movimentar-se como se fossem um único corpo, e o público ainda hoje se maravilha com sua sincronia.

A representação dos movimentos desenvolvidos pelo corpo de balé, apresentados aqui, possibilita-nos criar uma imagem aproximada de tão aperfeiçoado momento. Ao desenvolver um esforço de reprodução a partir do detalhamento do movimento das bailarinas, podemos indicar algumas percepções possíveis. Inicialmente, a descrição nos sugere uma cena carregada de dramatização e introspecção. As posições de desequilíbrio acompanhadas dos movimentos ansiosos dos braços, as ações mais amplas de fuga pelo palco, as mãos que se aproximam dos olhos como afago e os braços que se recolhem constantemente ao centro do

³Disponível em: <http://blog.mundodanca.com.br/2016/06/23/ballet-classico-conheca-o-fascinante-o-lago-dos-cisnes/>

corpo, induzem-nos a uma imagem que se aproxima de um sentimento de tristeza e recolhimento, mesmo sem indicar, aqui, os movimentos expressivos da face que acompanham a imagem corporal. Os olhos em posição baixa expressam tristeza, e os lábios, durante toda a cena, não indicam nenhum sinal de alegria ou satisfação. É como se o público recolhesse de Odette as dores que o feitiço lhe impõe.

Ao mesmo tempo o cenário, a música, a iluminação e as tonalidades do figurino expressam igual sentimento. Afinal, expressar um lago de lágrimas exigiu, em suas variadas versões, a utilização de efeitos de cor e luz que levam o espectador a recriar, no conjunto da obra, uma imagem que carrega o sofrimento e as contradições expressas no enredo. Curioso é o relato de Homans (2012), sobre a primeira versão e desfecho dado ao bailado, que evidenciava um cenário um tanto enfadonho e corriqueiro: uma violenta tempestade e um terrível dilúvio, representado com grandes ondas de lona no palco e o estridente barulho de pólvoras que deixavam um cheiro forte no teatro, levavam à morte os amantes no próprio lago, sem nenhuma apoteose redentora, evidenciando um destino cruel e indiferente ao casal.

No conjunto de características expressas nessa breve abordagem, acreditamos que o/a leitor/a, conhecendo ou não essa obra clássica, conseguiu construir uma imagem aproximativa a partir desse relato. Como exposto aqui, é possível identificar, em sua construção, indicativos da busca incessante de uma comunicação que expressa determinado drama: o amor impossível, a presença e ausência materna para os personagens principais e as apostas que precisam ser assumidas, principalmente por Siegfried, o príncipe apaixonado.

E aqui nos interessa interrogar. Quando indicamos, por exemplo, que as mãos de Odette se aproximam dos olhos e percebemos, nessa ação corporal, um afago ou um secar de lágrimas, que sentimento nos suscita essa imagem? Quando descrevemos o movimento ligeiro dos braços posicionados na lateral do corpo, como se as bailarinas buscassem representar o voo apressado e protetor dos cisnes, que imagem reproduzimos idealmente? E, da mesma forma, como os demais elementos que compõem a cena contribuem para a qualidade dos movimentos e, conseqüentemente, para a qualidade da ideia que se busca comunicar? Qual a função da totalidade da obra no processo de significação dos movimentos? Em que consiste essa suposta síntese, capaz de nos afetar a partir da atividade de dança?

Talvez possamos retomar esse exercício buscando outras representações. Saímos do balé clássico e apoiamos-nos, agora, na dança moderna de Martha Graham. Iniciamos reproduzindo seu cenário e seus materiais cênicos, que se caracterizam de forma simples. Apenas aqueles suficientes e essenciais para o enredo que se busca construir: um banco onde

se posiciona, sentada, Graham, com os pés completamente apoiados no chão e um tubo de tecido que envolve o corpo da bailarina, de cima a baixo, dando espaço para movimentação dos braços e pernas. O tecido, que parte da cabeça aos pés, possui cor roxa, deixando apenas mãos, pés e rosto expostos⁴.

Figura 2: Recorte fotográfico de *Lamentation*, de Martha Graham (1930)



Fonte: Acervo Martha Graham⁵

A coreografia é curta, durando menos de quatro minutos. O primeiro movimento realizado pela solista, sentada com as pernas em segunda posição⁶, é acompanhado de um balanço de cabeça suave de um lado para o outro, num silêncio profundo. Após o acompanhamento do início da música com o pé, a dançarina torna o movimento da cabeça e tronco mais explosivo, fazendo com que o tecido se estique e se recolha para cada lado em que o corpo se inclina. Ambas as mãos seguram parte do tecido recolhido na direção do ventre, sendo possível, por isso, tornar visível o peito e o rosto de quem dança. Desse mesmo modo, os braços, em posição angular, criam o formato de triângulos pelo desenho construído na relação com o tecido.

As pernas em segunda posição, abertas, possibilitam uma sequência de movimentos fortes do tronco para frente e para trás, assim como a possibilidade de criação de uma forma retangular na relação com o tecido. A parte superior do corpo passa a ser torcida num balanceio que expressa contrações profundas. Ganham em exagero as posições, que revelam outras tantas figuras geométricas associadas ao tubo vestido pela dançarina. Os movimentos representam uma luta contra o próprio corpo e suas dores.

⁴ Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=GUaqexyv4B4>

⁵ Imagem disponível em:

<https://marthagraham.org/portfolio-items/lamentation-1930/?portfolioCats=21%2C18%2C20>

⁶ Os pés em segunda posição se apresentam com calcanhares afastados, na direção dos ombros, em posição *em dehors*, ou seja, com a ponta dos pés voltada para fora.

O crescimento da música leva à extensão dos braços e pernas para ambas as direções. O rosto, inicialmente escancarado, é escondido pelo tecido que acompanha o alongamento das mãos. Outras formas são construídas associadas a um sentimento de incômodo que afeta quem assiste. A música, criada por Nielsen, foi construída em resposta à morte de um amigo. Denota, portanto, notas fortes e muito bem marcadas, que são acompanhadas por movimentos também fortes e bruscos. A cabeça, carregada de uma expressividade fria, realiza também quebras de pescoço para trás e para os lados, como se representasse o próprio sentimento que dá nome à coreografia: lamentação. (GRAHAM, 1993).

Numa pausa silenciosa da música, a dançarina projeta seu corpo de pé. Explora agora o tecido com movimentos de flexão do tronco para frente, mantendo as pernas abertas, em leve flexão nos joelhos, e sustentando o tecido esticado por entre elas. Um triângulo emoldura seu peito e rosto, como se escondida por dentro de si mesma. A mesma flexão que leva o corpo a frente, possibilita à bailarina girar seu tronco para o lado e para cima, como se o olhar buscasse no céu respostas para o seu lamento.

Como movimento final, Graham agarra a borda superior do seu traje com um dos punhos levantados, esticando o tecido sobre a cabeça e o rosto. Novamente retorna à posição sentada no banco e afunda seu corpo levando a cabeça entre os joelhos. Nas palavras de Martha Graham: “*Lamentation*, minha dança de 1930, é um solo em que uso um longo tubo de tecido para indicar a tragédia que obceca o corpo, a capacidade de se esticar dentro da própria pele, de testemunhar e testar os perímetros e as fronteiras da dor, que é nobre e universal”. (GRAHAM, 1993, p. 86).

Graham relata que, certo dia, após uma de suas apresentações de *Lamentation*, recebeu em seu camarim uma mulher que, pela sua fisionomia, indicava que havia chorado bastante. Disse a mulher a Graham: “Nunca saberá o que fez por mim esta noite. Obrigada.”

Ela foi embora antes que eu pudesse saber seu nome. Mais tarde fiquei sabendo que seu filho de nove anos fora morto por um caminhão diante de seus olhos. Ela era incapaz de chorar. Não importava o que se fizesse por ela, não conseguia chorar até assistir a *Lamentation*. O que aprendi naquela noite foi que na plateia sempre há uma pessoa com quem se pode falar. Uma. Tudo o que peço é que se esteja a favor ou contra. (GRAHAM, 1993, p. 86).

Acreditamos que o relato indicado brevemente nesse texto contribui para que possamos retratar, de forma aproximativa, as emoções presentes em *Lamentation*. O cenário simples e a ação individual da bailarina ganham vida por um arranjo de movimentos que, associado aos materiais cênicos, proporcionam-nos o contato com sentimentos potentes em

relação à vida humana. Graham se movimenta pelo pressuposto de que a formação do corpo só começa após a formação do espírito. A dançarina toma o ser humano como finalidade da ação coreográfica e por isso, nega a dança das divindades e afirma a dança que trata dos problemas atuais.

Não quero ser árvore, flor, onda ou nuvem. Nós, o público, devemos procurar no corpo do bailarino não a imitação dos gestos cotidianos, nem os espetáculos da natureza, nem seres estranhos vindos de um outro mundo, mas um pouco deste milagre que é o ser humano motivado, disciplinado, concentrado. (GRAHAM apud BOURCIER, 2001, p. 275).

A coreógrafa e bailarina sistematizou sua técnica tendo como fundamento original o trabalho no eixo vertical do corpo humano, em movimento de expansão e recolhimento num treinamento em que a respiração e a consciência do corpo são pontos centrais e aspectos básicos de seu sistema. (NAVAS; DIAS, 1992). Buscando mergulhar no desconhecido do ser, Graham se interessou pelas pesquisas freudianas, procurando compreender o esforço mental que se objetiva em movimentos corporais reveladores. “A ação evidente narra uma sequência de fatos expostos elipticamente; a significação profunda, e função da qual são escolhidos estes fatos, atinge os traços permanentes da alma humana.” (BOURCIER, 2001, p. 277).

Os dois relatos indicados na introdução deste estudo nos permitem evidenciar a força e potencialidade humana em relação aos processos de complexificação dos movimentos e, concomitante a isso, da produção artística. Inúmeras são as camadas sociais presentes nas expressões artísticas materializadas como atividade de dança que expressam a capacidade humana de se afirmar como ser criativo e ativo no mundo. Quando indicamos, em uma tentativa pormenorizada, certas ações corporais articuladas à determinada forma artística, embora tudo nos pareça um tanto óbvio – que os braços abertos simbolizem o voo de um cisne, por exemplo –, buscamos evidenciar que até alcançarmos essa capacidade de abstração, mediados por essa comunicação mimética, um longo e contraditório movimento de afirmações e negações, continuidades e rupturas, aproximações, suspensões e retornos à realidade se fizerem presentes.

Uma breve análise lukacsiana poderá dar suporte à nossa afirmação introdutória. Sobre o gesto mimético, Lukács (1966b) indica seu importante papel num contexto primitivo. Da mesma forma aponta que, quanto mais se complicam as conexões e relações na vida cotidiana, mais exata e detalhada se faz sua representação e tanto mais se desprende da imitação originária, para alcançar, inclusive, uma irreconhecibilidade abstrata. Como exemplo dessa relação, apresenta-nos o seguinte contexto. Hoje, se pretendemos saber quanto tempo levará um trem de Viena a Paris, consultamos os manuais com os horários das ferrovias,

anotamos as horas de saída e chegada em cada ponto, registramos os nomes de cada estação, sem nos darmos conta de que tudo isso são signos que abstraem e resumem os reflexos dos processos reais que desejamos conhecer.

No entanto, num modo de organização ainda primitivo, o mesmo percurso se baseava no caráter mimético da representação, inclusive no seu processo de consciência sobre o fato. O ser humano, ao se perguntar sobre a duração de uma viagem, precisava descrever com a mão um arco no ar, de acordo com o trajeto diário do sol e, na sequência, realizava o gesto de dormir. O número de vezes que realiza essa ação denotava o número de dias inteiros necessários para o trajeto de deslocamento do itinerário. Por último, para indicar a hora na qual chegaria ao destino, assinalava com a mão a altura do sol no momento previsto da chegada.

Percebemos como os gestos carregam consigo o conhecimento sobre o real e como eles passaram por um longo processo de complexificação, a ponto, inclusive, de serem substituídos por inúmeros outros signos e instrumentos, possíveis pelo trabalho humano – como a produção do relógio, por exemplo. Dessa forma, as palavras e os gestos que convencionamos hoje são aqueles que melhor alcançaram sucesso no processo de relação entre os seres humanos. Quando conseguimos, portanto, a partir de um registro escrito, criar uma imagem de Odette realizando o voo do cisne com os braços, ou de Martha Graham com seus braços voltados ao centro do corpo numa expressão de lamentação, abstraímos dessa imagem corporal um conjunto de reflexos do cotidiano, possíveis pela relação necessária entre ser humano e natureza e que conseguiu atingir sucesso no percurso histórico de formação da comunicação. “A evocação de impressões afetivas pela linguagem, os gestos, a ação, etc., é um dos momentos necessários da vida cotidiana muito antes que exista a arte e sem apresentar necessariamente a tendência para se transformar em arte.” (LUKÁCS, 1966, p. 27).

E para evidenciar ainda mais essa complexificação, pensemos na ação mimética que, quando intencionalmente organizada, passa a objetivar a evocação de sentimentos, experiências e emoções em outro sujeito. Nas palavras de Lukács (1966b), os gestos agora não mais desembocam em uma função prático-utilitária. O que na vida era objetivo real e ponto final de uma ação se converte em fio vinculador dos diversos momentos. Transforma-se em um conteúdo de uma cadeia de evocações, que não se objetiva diretamente, mas que, pela sua organização intencional, busca despertar as representações e sentimentos pela expressão figurada dos conteúdos evocados. Esse afastamento das finalidades práticas e úteis em relação

à criação do gesto expressa a passagem da expressão direta dos sentimentos para sua evocação.

Tal afastamento revela refinamentos ainda mais complexos, como a possibilidade humana de desprender de suas necessidades práticas, necessidades espirituais. Se a partir do movimento prático e imediato que resolve tarefas cotidianas é possível desprender sua superação enquanto gesto evocativo, que atua sobre o pensamento e as emoções de outros seres humanos, paulatinamente se possibilita que ações ou operações de trabalho também conquistem relativa autonomia, materializando-se, inclusive, como atividades artísticas, cumprindo uma nova função no processo de desenvolvimento humano. Portanto, alcançar a possibilidade de compartilhar com Marta Graham as emoções presentes num estado de lamentação ou refletir sobre os critérios que orientaram a coreógrafa em sua obra apontam para um longo percurso histórico de superações e refinamentos, que mobilizado por motivos sempre novos, garantiu que o ser humano pudesse recuar cada vez mais em relação às barreiras naturais e se confirmar cada vez mais como um ser social, ativo e criador. (LUKÁCS, 2013).

Nesse conjunto inicial de ideias, podemos indicar certas problematizações que nos mobilizam neste estudo, embora nesse contexto introdutório nos pareça que as perguntas ainda carecem de um desenho mais claro. Nosso problema busca aprofundar a dança como forma de arte e sua possibilidade de materialização objetiva no conjunto das produções artísticas. Afinal, como podemos caracterizar a dança enquanto produção artística? Quais critérios contribuem para que possamos considerá-la como uma autêntica obra de arte? O que a diferencia e a torna peculiar em relação às diversas formas de manifestação artística? Onde se sustenta a possibilidade da dança de criar condições favoráveis para o desenvolvimento sensível dos seres humanos?

Reconhecendo as inúmeras interpretações dadas à dança e à sua qualidade artística, as quais realçam, na maioria dos casos, respostas que se afastam de seu conteúdo material – identificando soluções e interpretações idealistas em torno de suas vivências –, buscamos construir respostas que dialoguem com determinada concepção de mundo e seu consequente conhecimento, que pretendam lançar possibilidades novas para se pensar a dança e sua peculiar forma de objetivação. Poderíamos, de forma imediata, resolver esse impasse partindo da afirmação de que o gesto realizado em dança carrega em si sua possibilidade estética. Ou ainda que o conteúdo estético se encontra na dependência das interpretações criadas por cada ser humano no contato com a obra, ou na intenção do artista que a realiza, independentemente de sua efetivação ou não.

No entanto, tendo por referência uma concepção materialista da realidade e da história, compreendemos o comportamento estético como uma das formas humanas de resposta aos impulsos da realidade objetiva. Segundo Oldrini (2019), a produção artística faz parte da esfera daquelas objetivações superiores, onde a atividade humana, liberada da prática cotidiana, atinge suas alturas. A arte, nascendo da vida cotidiana, também a ela retorna, satisfazendo uma necessidade social de realização, a partir da unidade sensível entre indivíduo e gênero humano. Por essa referência, que terá maiores desdobramentos no decorrer do estudo, apresentamos nosso objeto.

Nossa tese parte do pressuposto de que a *dança, em sua condição artística, materializa-se como forma criativa e particular no gesto coreográfico, que sintetiza a composição entre determinada intenção evocativa e os diversos elementos cênicos (movimento, figurino, luz, música, objetos cênicos, palco, etc). A totalidade da coreografia representa a síntese da atuação criativa dos seres humanos no processo de composição da obra e a possibilidade do receptor de acessar a ideia intencionada pela criação. Partimos do pressuposto que o gesto coreográfico assume essa condição quando da passagem da dança de sua função útil, vinculada à satisfação de necessidades práticas, à sua função estética, quando da possibilidade de engajar o ser humano em uma nova esfera da vida. Afirmamos, portanto, que o gesto coreográfico, quando vinculada a um conteúdo artístico, atua no sentido de orientar a participação de cada elemento no contexto da composição coreográfica, favorecendo artisticamente a relação entre determinada intenção comunicativa e os diversos elementos cênicos, que intencionam determinado efeito evocador sobre os sujeitos.*

O objetivo geral da pesquisa é o de compreender o *gesto coreográfico* como forma particular da atividade de dança, aprofundando as relações e os elementos que a compõem, para um domínio cada vez mais criativo e consciente da dança como uma manifestação artística particular. Como objetivos específicos, vislumbramos: a) Apreender o desenvolvimento da subjetividade, do mundo objetivo e da arte; b) Identificar o movimento interno de forma e conteúdo na especificidade da composição coreográfica e de sua relação com a qualidade artística intencionada; c) Analisar o processo de catarse a partir da recepção coreográfica, vislumbrando o âmbito da formação e do desenvolvimento humano.

A pesquisa surge das preocupações estéticas e teóricas sobre a dança no espaço escolar. Alimenta-se da formação em Educação Física e das contradições que se evidenciam nesse processo formativo. Buscaremos, então, aproximações às experiências de dança

partilhadas nas aulas de Educação Física – mas que por vezes está ausente nas aulas de Educação Física e no processo de formação dos professores da área – perspectivando potencializar sua importância enquanto atividade artística para o processo formativo dos sujeitos. Nessa busca, Nascimento (2014) nos oferece um estudo de grande importância sobre os objetos de ensino e o desenvolvimento das atividades da *cultura corporal*. A partir da análise construída pela autora sobre as dimensões genéricas das atividades da cultura corporal, que nos proporciona a síntese em objetos de ensino da área considerados expressão do processo histórico de desenvolvimento das atividades corporais, tomamos a dança como atividade particular.

Sendo assim, ao evidenciar a dança como arte, reafirmamos nossa ligação com a formação docente em Educação Física, e nesse sentido, apresentamos a seguir algumas questões sobre a compreensão da dança que fazem parte de nosso objeto. Integram o objeto no sentido de que a configuração do presente estudo tem sua gênese no exercício docente que colocou a necessidade de aprofundar concepções sobre arte e em especial sobre a dança, com o intuito de que essa incursão favoreça o enriquecimento das ferramentas teórico-práticas dos processos de formação e dos processos de ensino e de aprendizagem.

1.1 PROBLEMATIZANDO O OBJETO: REFLEXÕES SOBRE O CONTEÚDO NAS MANIFESTAÇÕES DA ATIVIDADE DE DANÇA NA CONTEMPORANEIDADE

Partimos do pressuposto que um estudo sobre dança que objetive um diálogo comprometido com o objeto tenha que inicialmente firmar certos pressupostos que contribuam com uma suposta compreensão do seu conteúdo. Esse refinamento, quando associado à construção de uma coreografia de dança, serve justamente para que as ações desenvolvidas pelos bailarinos sejam ajustadas a ponto de alcançar a execução mais adequada daquilo que foi previsto anteriormente pela ideia da criação. Isso significa encontrar a forma mais limpa, livre dos ruídos e dos erros que podem alterar ou distorcer o conjunto da criação. Desde o ajuste de um gesto, passando pela posição correta e intencional de cada elemento no espaço de dança, até a correta organização das luzes e cenário, esse aperfeiçoamento intenciona a libertação do público de possíveis incompreensões. Façamos o mesmo no início deste estudo.

Pensando nas diversas manifestações na contemporaneidade que socialmente são aceitas como atividades de dança, torna-se relevante aprofundar um necessário movimento

metodológico de escolha de determinada manifestação em detrimento de outras. Escolha que justifica nosso objetivo de tecer considerações favoráveis ao estudo e vivência da dança como arte no espaço escolar e de sua potencialidade no processo de formação humana, pois as referências imediatas em torno desse objeto nos permitem construir imagens que partem desde o que normalmente se associa ao que é dança como arte – reduzindo, por vezes, à dança clássica – até as suas manifestações associadas ao lazer, ao entretenimento ou à prática de exercício físico.

Nesse sentido podemos analisar, no estudo de De Pellegrin (2007), apontamentos sobre as diversas roupagens que a dança tem assumido em suas manifestações contemporâneas. Segundo a autora, tais representações se constituem como uma “miríade de simulacros estéticos” sujeitos a uma apropriação fragmentada, definida pela condição de classe e sua conseqüente consciência. Presente em diversos espaços e assumindo diferentes objetivos, a dança realiza seu movimento a partir de distintos contornos: nas academias e escolas de dança, nos teatros, nas entidades privadas de serviço social, nos espaços comunitários, nos centros culturais e escolas vinculadas às redes de ensino públicas e privadas.

Assumindo em cada espaço intencionalidades e objetivos distintos, De Pellegrin (2007) destaca quatro categorias tipológicas que enquadram as representações da dança em nossa sociedade. Pela atualidade do estudo, merecem nossa atenção: i) A imitação performática como simulacro estético; ii) A virtuosidade ilustrada como competição de notáveis e correção corporal; iii) As dietas terapêutico-descompressivas como prescrições compensatórias; iv) A catarse coletiva induzida como espectro alucinógeno da realidade. Vejamos, brevemente, como essas manifestações se materializam.

Como primeiro eixo de representação, a autora destaca a influência da indústria fonográfica e da mídia televisiva que propaga uma forma de dança hollywoodiana, muito presente em nosso cotidiano. Com claros fins comerciais para consumo rápido e em grande quantidade, a dança recebe características repetitivas e comerciáveis que levam, também, à padronização do corpo e da cultura. A autora toma como exemplo a venda de produtos como o forró, a lambada, consumidos tanto nas casas noturnas dedicadas ao estilo quanto nas academias como possibilidade de aprendizado da repetição. “O suposto ensino reduz-se praticamente à imitação do estereótipo, cujo objetivo é o alcance de uma performance padronizada e repetitiva, que se traduz, na realidade, numa experiência estética pobre e vazia de sentido.” (DE PELLEGRIN, 2007, p. 49).

Como segunda tipificação, o estudo indica a performance em dança reduzida ao seu domínio técnico, de alto rendimento e produtividade, presente nos grandes núcleos ou centros de excelência em dança no mundo todo. Pela busca de uma suposta perfeição técnica do movimento, valoriza-se o corpo como técnica e o virtuosismo em dança como privilégio de poucos. O ensino da dança acaba se reduzindo a um treino, a uma repetição, a um aprimoramento de habilidades, sem a possibilidade de um manejo dessas condições no processo de criação artística ou valorização dos aspectos subjetivos e particulares de quem dança. Como espelho dessa tipologia, o ensino da dança em determinados espaços recebe como função a correção da postura, a melhora da coordenação, da lateralidade, do ritmo, do equilíbrio etc.

E partilhando de algumas proximidades com esse discurso, indicamos, a partir de De Pellegrin (2007), a terceira tipificação da dança na atualidade, que se vincula diretamente a vivências, concepções e práticas articuladas a uma finalidade terapêutica. Essa manifestação compreende a dança como uma suposta decompressão do mundo do trabalho e de seus resultantes psicossociais.

Nesse cenário a dança surge como uma realização tecno-religiosa, alienada e alienante, incorporando funções compensatórias para o estresse da vida cotidiana e para as frustrações proporcionadas por uma realidade dura e sem perspectivas promissoras na direção de mudanças estruturais. [...] relaxe, fuja, escape, encontre atenuantes paliativos, compensações. Inusitadamente, nesse cardápio decompressivo a dança aparece como antepasto dietético palatável a todos os gostos. (DE PELLEGRIN, 2007, p. 55).

A dança é tomada como um espaço e tempo de realização pessoal e espiritual pela possibilidade de encontrar nela uma suposta afirmação humana perdida, que precisa ser encontrada “fora” da realidade material e objetiva.

Mesmo sentido dado à última tipificação indicada por De Pellegrin (2007), mas que se realiza em espaços marginais e expressões impessoalizadas, de natureza coletiva e massificadora, como são os shows musicais, as festas *rave* etc. Buscando uma ruptura aparentemente radical com o real, a dança surge como uma expressão de devaneio ou uma tentativa desesperada de um retorno a um passado perverso. A ideia de liberdade corporal é acompanhada, normalmente, de músicas padronizadas e repetitivas que estimulam os corpos a uma dança estática, criando uma paradoxal relação com uma suposta inércia corporal. “O escapismo ideológico, a compensação controlada de expressões socialmente explosivas, a sexualidade e a violência passam a compor essa tribalização quantitativa.” (DE PELLEGRIN, 2007, p. 59). Como consequência educacional, temos uma sincronização política com práticas

alienantes e descompressivas, mas que nada alteram no sentido de avanços enquanto coletividade e humanidade.

Partilhamos da análise de De Pellegrin (2007) ao indicar que, muitas vezes, essas concepções de dança são assumidas de forma irrefletida por escolas e professores, mesmo por aqueles que assumem discursos progressistas e propostas pedagógicas aparentemente críticas. As indicações da autora assinalam, portanto, essa multiplicidade de manifestações que expressam finalidades diferentes e funções diversas no atual modo de organização da vida. E nessa perspectiva percebemos inclusive que a autora, por construir sua tipificação a partir das características que mobilizam externamente os sujeitos em cada manifestação, acaba por desconsiderar que parte de suas tipificações segue orientada por um único objeto, que se resume na dança como uma forma de mercadoria. Um conteúdo que coloca as tipificações indicadas pela autora num conjunto de mesmas relações, em que a dança cumpre sua função como mercadoria e/ou analgésico social, coerente ao modo de produção capitalista e suas contradições.

E quando falamos do conteúdo de determinada atividade, referimo-nos às relações humanas que se objetivam a partir dela e que colocam em movimento as motivações que engajam os seres humanos em sua materialização prática. Para Leontiev (2021), a mais importante distinção entre uma e outra atividade consiste justamente na diferença de seus objetos, que confere a ela certa orientação, seu próprio motivo efetivo. Quando De Pellegrin (2007), por exemplo, expressa a evidência da dança a partir de sua função terapêutica como um espaço de fuga dos sujeitos em relação às ações cotidianas do trabalho, ou quando considera sua prática alucinógena nos shows e festas como possibilidade de fuga e ruptura dos sujeitos em relação aos problemas do mundo real, encontramos uma mesma motivação em ambos os casos, embora se materialize de modo diferente. A diferença está muito mais na forma com que isso se expressa empiricamente do que em relação ao conteúdo que mobiliza os sujeitos na dança: um conteúdo recreativo vazio, tendo a dança como um fim em si mesmo, que expressa possibilidades limitadas de conhecimento do real e do consequente desenvolvimento dos seres humanos que atuam a partir dela.

E vale destacar o fato de que essa compreensão aparente das relações que constituem a atividade de dança – assim como de todas as atividades humanas – também leva à definição aparente de seu conceito, uma vez que não é capaz de revelar as relações radicais que a substancializam como atividade particular. Desdobram-se conceitos que acabam resolvendo a

pergunta “o que é dança”, de modo a considerar a característica que de forma aparente surge nas suas variadas práticas.

Muito frequente, por exemplo, é a conceituação da dança como *movimento*. Do ponto de vista de Rangel (2002), o *movimento* é tomado como elemento comum entre as variadas definições de dança, já que, para a autora, essa conceituação altera-se dependendo do contexto em que ela se encontra inserida. O *movimento* é o elemento comum entre as variadas definições do conceito que mantêm um vínculo e uma ligação entre si. Esse amplo contexto conceitual da dança refere-se de maneira direta à enormidade de possibilidades plausíveis para sua aplicação. Ou seja, segundo a autora, o conceito de dança mostra-se adaptável e flexível aos espaços de atuação em que esta se encontra.

Para Garcia e Haas (2003, p. 139, grifo nosso), “entende-se a dança como uma arte que significa *expressões gestual e facial através de movimentos corporais*, emoções sentidas a partir de determinado estado de espírito.” As autoras destacam ainda que a “dança é um dom sublime de exteriorizar as belezas do interior do homem.” (GARCIA; HAAS, 2003, p. 141). Em Ferreira (2009) se observa uma definição muito próxima à anterior. A autora afirma que dança é *arte e movimento*. Segundo ela, aprender arte envolve, além do desenvolvimento de atividades artísticas e estéticas, o apreciar do belo, a compreensão das produções de todas as épocas e culturas e a assimilação e percepção de correlações entre o que se faz na escola e o que se faz na sociedade.

No exercício de busca de uma conceituação que plasme a dança a partir de sua manifestação direta, resultam frequentes as conceituações de dança *como movimento* ou na qualidade de *movimento expressivo*, questão que inclusive poderia nos dar respostas adequadas ao fato indicado nas primeiras linhas do estudo sobre a possibilidade de reconhecer, num determinado gesto, materializado num processo coreográfico, as intenções do coreógrafo, efetivadas em determinada obra particular. Aquilo que surge ao espectador de forma imediata, independente da função que a dança venha a assumir em cada contexto particular, é o movimento que o ser humano realiza tendo seu corpo como suporte.

Podemos considerar, portanto, no caso do refinamento conceitual a que nos propomos, que dominar as relações humanas que recheiam a dança de conteúdo é um pressuposto. Tais relações sintetizam uma história, evidenciam a possibilidade do ser humano de criar e recriar novos âmbitos da vida e, pela riqueza desdobrada da relação ser humano e natureza, permitem que atividades se ramifiquem, ganhem ou percam autonomia. Representam um domínio cada vez mais consciente da realidade e da capacidade humana de

atuar de forma primorosa e adequada, sendo possível pensar seus desdobramentos como atividade autônoma vinculada a conteúdos recreativos, terapêuticos, comerciais, artísticos.

Nessas esferas, contudo, precisamos considerar a qualidade e a riqueza das relações que se estabelecem. A riqueza do conteúdo que se desprende dos motivos que engajam os sujeitos em atividade. E não nos resta dúvida de que a esfera artística coloca para os sujeitos relações que exigem uma compreensão rica e profunda do real e de suas conexões, desenvolvendo a capacidade criativa de arranjar os elementos cotidianos em prol de um alcance superior, de uma leitura enriquecida e sensível do mundo.

[...] a produção artística faz parte da esfera daquelas objetivações superiores, onde a atividade humana – liberada da práxis cotidiana – atinge suas alturas. [...] Através do poder de sua linguagem (“poder evocativo” como Lukács precisamente a define), a arte descobre, inventa, evoca relações do real que não podem ser alcançadas de outra maneira que com os seus meios, capazes de abrir um universo que de outro modo permaneceria desconhecido para o ser humano. (OLDRINI, 2019, p. 52, grifo do autor).

E se defendemos a possibilidade do ser humano de alcançar aquilo que não pode ser conhecido desantropomorficamente, a partir do contato sensível com esse “desconhecido”, funções e capacidades também renovadas, tomamos o conteúdo artístico da dança como critério para análise de suas relações. Partilhamos, portanto, da análise lógica e histórica desenvolvida por Nascimento (2014) que afirma a dança como uma *forma particular de atividade na qual o significado de criação de uma imagem artística ocupa o centro de seu sistema de significados*. Assim, os elementos que compõem essa atividade (movimento, expressão, música, figurino, cenários) se encontram sintetizados na dinâmica entre a intenção de comunicar artisticamente algo e os processos de compor e decompor o movimento corporal no tempo, espaço e força, vinculados organicamente a essa comunicação.

Nossa contribuição, partindo dos avanços de Nascimento (2014), está em qualificar nossa compreensão sobre essa síntese criativa que dá *forma* à dança, nomeada socialmente como coreografia. Consideramos que a coreografia, conforme destacado no nosso problema de tese, reflete um processo de síntese criativa, em que o sujeito criador se mobiliza de forma intensa na revelação e afirmação de determinada ideia, capaz de transformá-la em uma realização formal sensível e potencialmente mobilizadora de processos de desenvolvimento. Acreditamos que o estudo refinado dessa forma particular – forma que também é conteúdo – revela a possibilidade do ser humano de atuar de modo consciente em relação aos elementos que compõem esse campo de mediações. O entendimento dessa dinâmica interna revelada pela forma coreográfica potencializa a capacidade do ser humano de se colocar diante do

conteúdo artístico da atividade de dança de modo criador, vislumbrando seu efeito evocador pelo processo receptivo.

Partimos do pressuposto que essa aproximação ao conceito de coreografia nos permite uma análise consciente da estrutura da atividade de dança, que condensa o processo onto-histórico de necessidades, motivos e objetivos que garantem que a dança possa ser compreendida como uma atividade artística. Lembremos as manifestações de dança interpretadas por De Pellegrin (2007) que expressam necessidades, motivos e objetivos que não se relacionam ao carácter artístico dessa atividade: a finalidade comercial, vinculada ao consumo e à padronização da dança, a finalidade que se vincula ao alto rendimento, sendo a dança reduzida aos seus aspectos técnicos, e a finalidade terapêutica, com o objetivo de descompressão do mundo do trabalho. Interessa destacar, dessas formas empíricas de dança, aquelas que contrariam a mera reprodução posta pelos limites desta sociabilidade, e nessa direção buscamos contribuir com uma apropriação cada vez mais refinada da dança como forma de arte, perspectivando a potencialidade da formação humana.

Nesse cenário, destacando os limites que por vezes incidem sobre as experiências de dança no espaço escolar, reforçamos o carácter imitativo e meramente reprodutivista em seu trato, configurando-se como uma experiência estética pobre e vazia, por vezes inconsciente esteticamente para professores/as e alunos/as. Além disso, destaca-se a valorização da espontaneidade e do “protagonismo” do/da aluno/a nos supostos processos de criação coreográfica e o incentivo aos movimentos ditos naturais, resolvendo eventualmente essa pré-disposição artística pela afirmação de supostos “talentos” e “dons” inatos.

Segundo Subtil (2016), a concepção de arte posta na escola hoje adota como centro e privilégio desse processo o conceito de dom, de sensibilidade imediata e espontânea, o que, segundo a autora, apresenta-se como afirmações vagas que se opõem a uma pedagogia que toma como centralidade o processo de aprendizagem. Afirma-se, portanto, que a relação estética entre indivíduo que cria ou frui arte e a realidade não se nutre simplesmente da sensibilidade e dos sentimentos, mesmo que esses sejam importantes. Tal evidência reforça, segundo Trojan (2016), a pretensão de uma estética baseada na cultura contemporânea e no processo de reestruturação produtiva, que proclama o individualismo e o relativismo absoluto, que faz sentido apenas para uma pequena elite da população cujas possibilidades permitem pagar pela exclusividade da arte.

A dança, assim, cumpre sua função de ação nas festividades escolares a partir de um processo de reprodução que parte, em grande medida, da atuação e orientação dos próprios

alunos no processo de construção/reprodução coreográfica. A atividade de dança, desprovida de qualquer intencionalidade pedagógica na relação com os processos de desenvolvimento humano no âmbito da sensibilidade artística, assenta-se sobre um conjunto de ações espontâneas, não planejadas e com características de reprodução, e não de criação artística. Para Marques (2007, p. 142),

[...] todos esses sobrenomes e/ ou apelidos dados à dança por educadores são consequências, reflexos e ao mesmo tempo combustíveis do processo de escolarização por que passou – vem passando – a dança em nossas instituições de ensino. Com todas essas nomenclaturas, acabamos assumindo realmente uma diferença entre a dança produzida na sociedade e a dança presente nas escolas. A primeira é arte, a segunda é educação.

E dialogamos com Nascimento (2014, p. 96, grifos da autora) ao afirmar que a dimensão artística da ação corporal não está na simples ação de “imitar algo”, ou de “seguir o ritmo de algo”, ou mesmo de “expressar-se.”

Que o indivíduo realize essas ações de um jeito *porque sabe* que ao fazê-las, poderá causar no outro ou em si um determinado sentimento ou sensação estética, reflete um nível mais elaborado de *domínio* dessas ações, justamente porque pode produzir os resultados primeiro em sua consciência para então produzi-los na realidade mesma. E que o indivíduo saiba as possibilidades exatas de *organizar as ações corporais, no tempo e no espaço*, em uma determinada *ordem*, com um determinado *ritmo e força* para produzir, com eles, uma determinada ideia, intenção ou sentimento a ser comunicado, é um salto magnífico no controle que pode exercer sobre si mesmo.

A citação de Nascimento (2014) reafirma nosso compromisso com a aproximação ao conteúdo interno da coreografia. O conhecimento sobre as possibilidades de organização das ações corporais para a produção da ideia, da intenção, do sentimento a ser comunicado passa pela compreensão do “jogo” desses elementos nesse espaço da composição. Um tema que também ganha importância no campo da produção de conhecimento sobre dança, posto que se afirma a dificuldade de referências e estudos que se orientam por instrumentos teóricos que objetivam a compreensão dos fenômenos a partir das máximas expressões de síntese da humanidade que constituem o existente, o *ser da coreografia* (TORRIGLIA, 2018). Necessário se faz encharcar de realidade essa suposta alma que paira sobre a atividade de dança, reconhecendo o mundo objetivo e a relação sujeito e objeto como fundamentos materiais que sustentam o processo onto-histórico dessa atividade.

Nessa direção, dispomos das ferramentas teórico-práticas da perspectiva ontológica/crítica defendida por Lukács, que busca compreender a realidade a partir da dimensão do *ser*. Segundo Torriglia (2018), o que interessa a Lukács é o realmente existente, a compreensão da complicada relação de fenômenos aparentes, até chegar à sua essência.

A verdade profunda do marxismo, que nem os ataques nem o silêncio podem quebrantar, consiste entre outras coisas, que com sua ajuda podem manifestar-se os fatos básicos, antes ocultos, da realidade da vida humana, fazer-se conteúdo da consciência dos homens. (LUKÁCS, 1966a, p. 17, tradução nossa).

Seus escritos (LUKÁCS, 2018; 1966a; 1966b; 1967), que envolvem uma teoria geral da subjetividade estética, buscam, no fato estético, a profundidade da subjetividade humana pelo seu enraizamento no mundo objetivo. Em compasso com Lukács, evidenciamos os estudos da teoria Histórico-Cultural e sua perspectiva materialista e dialética do desenvolvimento humano e sua vinculação direta com a manipulação e domínio da realidade objetiva (VIGOTSKI, 1999; 2000; 2004; 2014; RUBISTEIN, 1973). Os escritos sobre arte, considerados inconclusos no campo das produções vigotskianas, possibilitam uma tomada de posição contra as interpretações distorcidas sobre a função da arte no processo de formação dos sujeitos. Imaginação e criatividade surgem como funções psíquicas superiores que possuem base material, assim como os efetivos processos da composição e da catarse associados à fruição artística.

Obras coreográficas particulares também contribuirão para essa tarefa. Apoiadas em Vigotski (1999), consideramos a necessidade de analisar as obras a partir do que elas expressam objetivamente, como totalidade fechada em si, princípio metodológico que preserva os espaços da criação e recepção, ao mesmo tempo que os explica. É na obra de arte que se materializam as intenções do coreógrafo e as possibilidades de recepção para o público. A intenção coreográfica distante de sua forma material permaneceria apenas como ideia e não poderia cumprir sua função como manifestação artística particular. A definição das produções que serão apresentadas no decorrer do estudo se deu pelo fato de evidenciarem relações consideradas relevantes em cada contexto, expressando um conjunto de imagens capazes de potencializar a crítica formulada. Coreografias de períodos e estilos diversos são apresentadas pelas exigências do estudo, como suporte material para as análises. Pela importância metodológica das obras para o estudo, apresentamos um quadro com a indicação das obras coreográficas analisadas.

Tabela 1: Coreografias analisadas.

Obra Coreográfica	Ano/Coreógrafos(as)
O Lago dos Cisnes	1895/ Marius Petipa e Lev Ivanov
<i>Lamentation</i>	1930/ Martha Graham

Triz	2013/ Grupo Corpo
A Sagração da Primavera	1913/ Vaslav Nijinsky
A Sagração da Primavera	1975/ Pina Bausch
Nó	2005/ Deborah Colker
Onqotô	2005/ Grupo Corpo
Café Müller	1978/ Pina Bausch
Palermo, Palermo	1989/ Pina Bausch
Água	2001/ Pina Bausch
Incenses	1906/ Ruth Saint Denis
Beach Birds	1991/ Merce Cunningham
A Mesa Verde	1932/ Kurt Jooss
Locus	1975/ Trisha Brown

Fonte: das próprias autoras.

Nesse contexto, apresentamos a seguir os capítulos que compõem o estudo. No capítulo dois, intitulado *Arte, objetividade e desenvolvimento humano*, demarcamos certos princípios teóricos que acompanham as sínteses construídas pela pesquisa. As críticas às concepções idealistas e subjetivistas, na esfera artística, que encontram ponto de aproximação nos estudos de Vigotski e Lukács sobre a arte e a estética, delimitam nossa posição diante dos problemas que tendem a obstaculizar e fragmentar um estudo adequado sobre o objeto da dança, que responda ao seu movimento real e aos seus desdobramentos para o campo da análise do objeto e da conseqüente análise sobre seu ensino. A relação sujeito e objeto, objetividade e subjetividade, essência e fenômeno contribuem no sentido de revelar os pressupostos materiais decisivos para as análises que se seguem. Ao final do capítulo, também destacamos certa aproximação ao conceito de estética e de arte, considerando, a partir de Lukács (1966a, 1966b, 1967), a defesa de uma arte autêntica e, por isso, sempre realista.

No capítulo três, intitulado *Das formas abstratas às possibilidades estéticas: do êxtase ao domínio do gesto coreográfico como forma artística*, consideramos certos marcos históricos no processo de gênese e desenvolvimento da atividade de dança que apontam para o destaque da coreografia como síntese que paulatinamente passa a orientar decisões no campo da composição coreográfica e da sua tendência a se materializar como forma artística da dança. Partindo de formas abstratas pouco mediadas, como o ritmo, a proporção e a simetria, alcançamos a condição de estruturação de um espaço de decisões que coloca em

jogo a orgânica relação entre determinada intenção evocativa e os processos de composição e decomposição do gesto coreográfico, motivada por um conteúdo que passa a orientar originalmente a dança como manifestação artística particular, seu conteúdo artístico.

A questão apontada anteriormente se desdobra e se refina no capítulo quatro, intitulado ***Considerações sobre a forma evocativa da dança: da imagem imediata à unidade sensível***. Primeiro ponto a ser destacado no capítulo se relaciona a um depuramento em relação aos conceitos movimento, movimento expressivo, gesto e gesto coreográfico. Das iniciais interpretações que sustentávamos, perguntamo-nos, na primeira seção, sobre a forma artística da dança, considerando uma possível aproximação ao conjunto de movimentos e/ou gestos que recorrentemente conceituam o que é a dança, até alcançar a forma coreografia e seus refinamentos na consequente construção do capítulo. Ao nos debruçarmos sobre a totalidade da obra coreográfica, dialogamos com a categoria da particularidade e com o movimento interno de forma e conteúdo, que tende a expressar determinada concepção coreográfica, sustentada por determinada concepção de arte. Finalizamos o capítulo dialogando sobre a catarse e sua especificidade no campo da recepção coreográfica. Os avanços do capítulo quatro tendem a fortalecer a tese da coreografia como uma unidade sensível e forma artística da atividade de dança e sua importância para o consequente desenvolvimento dos sujeitos que fruem essa manifestação artística particular.

No último capítulo, intitulado ***A coreografia como espaço da composição: considerações finais sobre dança e formação humana***, debruçamo-nos no retorno necessário ao campo da organização do ensino, considerando o novo espaço de aprimoramentos sobre a dança e a forma artística do gesto coreográfico.

Dos caminhos e problemáticas indicados nas primeiras páginas do estudo, passamos ao enfrentamento teórico das questões, colocadas em movimento pelo objetivo de compreender o *gesto coreográfico* como forma particular da atividade de dança, aprofundando as relações e os elementos que a compõem, para um domínio cada vez mais criativo e consciente da dança como uma manifestação artística particular.

2. ARTE, OBJETIVIDADE E DESENVOLVIMENTO HUMANO

*A arte é uma inconformidade, um incômodo com o que existe,
porque o que existe não chega.
Valter Hugo Mãe*

Nossas considerações, que se direcionam neste momento a determinados pressupostos materiais e anímicos sobre a origem e evolução da arte, levam-nos ao estudo da estética de Lukács, considerado um dos pensadores mais marcantes da cultura marxista contemporânea. É a Moscou de 1930 que influi na consolidação dos estudos do filósofo. Lukács se debruça ao estudo de sistemas complexos de pensamento, o que se afirma materialmente nas grandes obras *Estética* (1966a, 1966b, 1997) e *Para uma Ontologia do Ser Social* (2013). Assim, seus textos, que não podem ser compreendidos como recortes ou partes que se isolam, afirmam o aprofundamento de grandes unidades de argumentação e estruturas complexas de pensamento. O estudo das categorias fundamentais da estética e da formação do ser social exige um movimento árduo de aproximação com o campo categorial. Reforçamos, portanto, a dificuldade de abarcar essa complicada teia de estruturas.

Nas considerações do autor, a penetrante irreversibilidade do caráter histórico do ser social, que impede qualquer reconstrução fiel aos estágios anteriores, indica que um conhecimento aproximado do fato estético se materializa num conhecimento *post festum*, e que considera a máxima marxiana na qual a anatomia do ser humano fornece a chave para a anatomia do macaco (MARX, 2010). Assim, podemos considerar que uma rede de categorias estéticas se implantou nas regiões da consciência humana antes mesmo de o ser humano desenvolver uma atividade artística independente (LUKÁCS, 1966a).

A divisão do trabalho entre os sentidos, a facilitação e o aperfeiçoamento do trabalho por meio deles, a recíproca relação de cada sentido com os demais a partir da cadeia de colaborações cada vez mais diferenciada, a crescente conquista do mundo externo e interno do ser humano por consequência dessas cooperações e a difusão e profundidade da imagem cósmica indicam os pressupostos materiais e anímicos da origem e evolução das diversas artes. Instaura-se também, em cada uma, a tendência de desenvolver cada vez mais as próprias qualidades imanentes e a conseguir, por esta universalidade, tal capacidade de compreensão que penetre progressivamente no que é comum a todas, o meio estético (LUKÁCS, 1966a).

Buscaremos, neste capítulo, aproximações a tais pressupostos. Indicaremos o lento e gradual desprendimento do fato estético em relação à imediatez das atividades da vida cotidiana, para que, posteriormente, possamos atuar cientificamente em seu modo

independente como expressão humano-social, especificamente a partir da manifestação de dança como arte e de sua expressão material como coreografia. Ao se destacar como forma de domínio da realidade na vida cotidiana compreendemos, a partir de Lukács (1966a), que o reflexo artístico tem sempre como base a sociedade em seu intercâmbio com a natureza e, por isso, o aperfeiçoamento dessa relação contribui para lançar luz nova a fatos novos.

Iniciaremos nosso caminho buscando articulações entre os estudos estéticos de Lukács e a obra de Vigotski intitulada *Psicologia da Arte* (1991). Um fato marcante de diálogo entre os autores se refere à constante afirmação da necessidade de superação do idealismo filosófico na análise estética e que, até os dias atuais, cria importantes obstáculos para análise da atividade estética e de sua compreensão e potencialidade no processo de formação humana. Continuaremos o capítulo tratando da necessária relação sujeito-objeto quando buscamos, na história, considerações materiais sobre o processo de gênese e desenvolvimento da arte, desdobrando, ao fim da seção, certa aproximação ao conceito de estética e de arte assumido neste estudo.

2.1 A SUPERAÇÃO DO IDEALISMO FILOSÓFICO NA ANÁLISE ESTÉTICA: CONSIDERAÇÕES EM LUKÁCS E VIGOTSKI

A *Estética* de Lukács, fundamentada no papel decisivo do trabalho no processo de formação e desenvolvimento humano, busca, precisamente, derrubar a tese, própria a todo o idealismo filosófico, que transforma a atividade estética numa faculdade apriorística ou num dom inato dos sujeitos, de caráter antropológico, próprio do espírito humano. “Lukács rejeita tal ecletismo e, sem sair do quadro da ontologia da existência social e da antropologia filosófica de Marx, empreende [...] a elaboração de um conceito independente e original para definir a natureza do fato estético.” (TERTULIAN, 2008, p. 213).

O autor, em seu prólogo para a *Estética*, afirma que a principal crítica construída por esse trabalho se dirige contra o *idealismo filosófico*, compreendendo-o como obstáculo para a conceituação adequada de situações objetivas especificamente estéticas. Para Lukács (1966a), o idealismo filosófico afirma uma hierarquia fixa da consciência, que produz e ordena as formas da objetividade e das relações entre os objetos.

[...] quando Hegel, por exemplo, correlaciona a arte com a intuição, a religião com a representação e a filosofia ao conceito, e as concebe como regidas por essas formas de consciência, formula assim uma precisa hierarquia <<eterna>> e indestrutível que, como sabe todo conhecedor de Hegel, determina também, segundo ele,

inclusive o destino da história da arte. (LUKÁCS, 1966a, p. 20, grifo do autor, tradução nossa).

Nesse sentido, segundo o autor, a filosofia idealista instituiu a subordinação da arte às formas da consciência, sendo que esta se separa do estudo das peculiaridades específicas dos objetos, reduzindo todas a uma única interpretação hierárquica. Tais problemas, numa análise materialista, acabam por produzir sempre deformações das formas da objetividade e de suas categorias. Segundo Tertulian (2008), para Lukács a questão que se legitima na estética se relaciona ao seguinte fato: como reimplantar a atividade estética no contexto da atividade utilitária e cognitiva do ser humano, conseguindo demonstrar a necessidade social de seu aparecimento e devir? Para o autor, toda crítica ao idealismo se volta também para essa questão, buscando tal resposta sem cair nas vulgarizações utilitaristas ou nas deformações intelectualistas próprias de tal análise.

Vigotski (1999), da mesma forma, constrói sua crítica no campo da *psicologia da arte*. Ao tratar de seus problemas psicológicos, o autor afirma duas correntes diversas no trato dessa questão. Uma delas, baseada no idealismo kantiano de caráter especulativo – *estética de cima* – e outra, de caráter empírico, tendo a impressão estética como seu ponto de partida e centro – *estética de baixo*. Para o autor, “cada ideia encontrou sua defesa na fraqueza da ideia oposta, e a esterilidade básica de uma e de outra corrente prolongou a discussão e adiou sua solução prática.” (VIGOTSKI, 1999, p. 8).

Assim, a estética de cima construiu suas leis e demonstrações a partir de premissas metafísicas ou construções especulativas, aplicando o estético como qualquer categoria específica do ser. Já a estética de baixo, transformada numa série de experimentos extremamente simples, dedicou-se integralmente à elucidação das mais elementares relações estéticas e não teve condição de colocar-se minimamente acima desses fatos primários que, no fundo, nada comprovam. Para solução desse impasse, Vigotski (1999) afirma que apenas uma mudança radical nos princípios da pesquisa e a escolha de novos métodos poderia colocar essa questão de uma nova forma.

Vai-se tomando consciência cada vez mais clara da ideia segundo a qual a arte só poderá ser objeto de estudo científico quando for considerada uma das funções vitais da sociedade em relação permanente com todos os outros campos da vida social e no seu condicionamento histórico concreto. (VIGOTSKI, 1999, p. 9).

Nesse sentido, segundo Vigotski (1999), a teoria da arte que mais avança e apresenta maior coerência é aquela fundamentada no materialismo histórico, que busca construir uma análise científica da arte à base dos mesmos princípios aplicados ao estudo de todas as formas

e fenômenos da vida social. A mesma afirmação feita por Lukács (1966a), ao destacar que apenas o marxismo pode captar o processo real em suas complicadas determinações histórico-sistemáticas. Para o autor, o método do materialismo dialético indica com qualidade quais são os caminhos e como podemos reconhecê-los se buscamos a objetividade e a profundidade essencial de determinado campo em sua verdade. “A fidelidade ao marxismo significa, ao mesmo tempo, a continuidade do domínio intelectual da realidade pelo homem.” (LUKÁCS, 1966a, p. 17, tradução nossa). Para Vigotski (1999), tornar-se objetivo é questão de vida e morte para todo o campo de conhecimento estético.

Tertulian (2008) destaca, a partir da *Estética* lukacsiana, que as distinções entre o agradável e o estético, ou entre a atividade utilitária e a atividade estética, se consideradas ontológica e geneticamente como etapas de um complicado e longo percurso histórico, com suas transições e interferências, acabam por adquirir outra força de evidência, diferentemente daquelas construídas no campo do idealismo filosófico. Partindo da defesa da filosofia marxista, Tertulian (2008) aponta que o que singulariza a posição de Lukács em relação a outros estetas está na explicação das formas superiores da consciência de um ponto de vista da gênese sócio-histórica. “O esforço teórico de sua *Estética* se concentra na descrição das principais mediações que unem o plano empírico-pragmático da vida humana, chamado por ele plano ‘da vida cotidiana’, e o das objetivações superiores da consciência, a arte em primeiro lugar.” (TERTULIAN, 2008, p. 230, grifo do autor). A análise de tipo *genético-ontológico* dos fenômenos estéticos assume uma significação metodológica mais ampla. A subjetividade estética, pela análise lukacsiana, leva a uma teoria geral da gênese de todas as formas do espírito. Para o autor,

[...] a objetividade, portanto, não pode ser separada da subjetividade, nem mesmo na mais intensa abstração da análise estética mais geral. A proposição de que “sem sujeito não há objeto” [...] é um dos princípios fundamentais da estética na medida em que não pode existir nenhum objeto estético sem sujeito estético. [...] Por outro lado, continua pressuposta a independência da realidade objetiva com relação ao sujeito humano. (LUKÁCS, 1970, p. 196, grifo do autor).

Por isso, as faculdades da criação artística e do prazer estético, não são, para ele, qualidades inatas do espírito, mas aptidões nascidas numa certa etapa do desenvolvimento histórico. As diferentes propriedades do fenômeno estético são deduzidas, portanto, não segundo o método fenomenológico da descrição, mas como resultados historicamente adquiridos pela consciência no processo de interação sujeito-objeto. Assim, segundo Tertulian (2008), cada manifestação da subjetividade humana se encontra condicionada por suas

relações concretas com a realidade objetiva, compreensão que Lukács aprofunda de forma ontológica no debate sobre o complexo do trabalho.

A mesma compreensão encontramos nos estudos da psicologia científica de Vigotski, e que, na *Psicologia da Arte*⁷, surge de maneira ainda incipiente. Para Vigotski (2004), não podemos estudar os fenômenos psíquicos em si, mas analisá-los a partir da atividade prática. Reconhece, portanto, o papel da atividade prática e teórica do ser humano – o trabalho – em seu intenso processo histórico de hominização. Tal concepção marca a crítica recorrente da teoria Histórico-Cultural contra os preceitos mecanicistas e idealistas na análise dos fenômenos psíquicos pela “velha” psicologia, assentando sua compreensão científica e política sobre as formas materiais e objetivas da análise dos processos psicológicos. De acordo com Shuare (1990, p. 61), apoiada em Vigotski,

[...] os fenômenos psíquicos, o psiquismo humano, sendo sociais em sua origem, não são algo dado de uma vez para sempre; existe um desenvolvimento histórico de tais fenômenos, uma relação de dependência essencial dos mesmos com respeito à vida e à atividade social. O social não condiciona o psíquico no sentido de agregar-lhe mais uma determinação, superposta ao propriamente psíquico (ou ao fisiológico, se considerarmos que o psíquico é um epifenômeno), mas constitui sua essência: a história do psiquismo humano é a história social de sua constituição.

Tomamos como exemplo a abordagem da categoria *talento* na obra de Vygotsky (1996). Para o autor, é absolutamente impossível reduzir o desenvolvimento da criança ao mero crescimento e maturação das qualidades inatas. Daí resulta sua concepção de talento.

A cultura e o meio ambiente refazem uma pessoa não apenas por lhe oferecer determinado conhecimento, mas pela transformação da própria estrutura de seus processos psicológicos, pelo desenvolvimento nela de determinadas técnicas para usar suas próprias capacidades. O talento cultural significa antes de mais nada usar racionalmente as capacidades de que se é dotado, ainda que sejam médias ou inferiores, para alcançar o tipo de resultados que uma pessoa culturalmente não-desenvolvida só pode alcançar com a ajuda de capacidades naturais consideravelmente mais fortes. (VYGOTSKY, 1996, p. 237).

Resulta que o talento, numa perspectiva histórica e cultural, significa, essencialmente, a capacidade do ser humano de controlar seus próprios recursos naturais, pela criação e aplicação dos melhores dispositivos no uso desses recursos. Para Vygotsky (1996), não só as características inatas do ser humano precisam ser estudadas, mas principalmente as formas de atividade neuropsicológica que devem sua existência à influência cultural do meio

⁷ L. S. Vigotski resolvia [em sua tese] duas tarefas: oferecer tanto uma análise objetiva da obra literária quanto uma análise objetivo-materialista das emoções humanas que surgem ao ler a obra. Enquanto momento central desta última, o autor destaca legitimamente a contradição interna de sua estrutura. Mas a tentativa de analisar objetivamente as emoções provocadas por tal contradição não tem êxito. [...] Isso predetermina o caráter relativamente inacabado e unilateral da *Psicologia da Arte* [...]. (LEONTIEV, 2004, p. 433).

ambiente, permitindo avaliar o caráter do desenvolvimento do ser humano e possibilitando que seu desenvolvimento progrida cada vez mais pelo uso de influências culturais e racionais.

Da mesma forma, Lukács (2013) afirma que todas as determinações da personalidade humana – podemos incluir aqui o desenvolvimento do pensamento estético e da fruição artística – surgem em intensa relação com o meio social, com os semelhantes, com os complexos que diferenciam concretamente a sociedade de seu metabolismo com a natureza. Por isso, a riqueza da consciência é impossível para o ser humano, senão a partir dessas relações.

Para a estética Lukacsiana e para a Teoria Histórico-Cultural de Vigotski, portanto, o mundo objetivo é o mundo que se faz objeto da atividade humana. Assim, a subjetividade humana é resultado de um complexo processo de desenvolvimento histórico, produto da ação do ser humano no mundo. Segundo Cisne (2014), tal compreensão dialoga com a indicação de Rubinstein (1979) ao tratar das três teses básicas tomadas da filosofia marxista e que são decisivas para a psicologia soviética: i) o reconhecimento da atividade prática na formação do indivíduo e de sua psique; ii) o condicionamento do desenvolvimento dos sentidos humanos, da psicologia humana e da consciência do ser humano pelo mundo dos objetos engendrados pela atividade humana; iii) e a tese de que a psicologia humana, os sentidos do ser humano, são um produto da história.

Para a ontologia Lukacsiana, da mesma forma, segundo Tertulian (2008, p. 199), o desenvolvimento progressivo das aptidões e capacidades humanas se encontra em relação direta com os atos de manipulação e de dominação da realidade objetiva. “Poder-se-ia dizer que cada uma das propriedades da subjetividade está marcada pela continuidade dos atos práticos que lhe deram origem.” Assim, para Lukács (1966a), a historicidade do ser e seu modo específico de se manifestar têm consequências importantes para a captação da peculiaridade estética. O reflexo estético parte do mundo humano e se orienta a ele, não se reduzindo a um subjetivismo puro e simples.

Pelo contrário, a objetividade dos objetos se coloca preservada, mas de tal modo que contenha todas as suas referências típicas à vida humana [...]. Isso significa que toda conformação estética inclui em si e se insere no *hic et nunc* histórico de sua gênese, como momento essencial de sua objetividade decisiva. (LUKÁCS, 1966a, p. 25, tradução nossa).

O autor se debruça de forma intensiva ao tratar da gênese da atividade artística em sua *Estética*, e sua potente análise está em considerar a arte como o ponto de chegada de um longo e complexo desenvolvimento social e cultural, refutando a compreensão da arte como

categoria originária do espírito. Sua origem está ligada de maneira indissociável à atividade mágica do ser humano, a partir do plasma originário da vida cotidiana e das práticas mágicas. Para Lukács (1966a), se compreendemos a arte como ocupação inata dos sujeitos, inseparável de sua “essência”, não podemos sequer apontar a questão de sua gênese. Esse é um dos motivos para a intensa investigação no campo da origem da atividade artística, pois é precisamente nessa região que é possível observar a interpretação da atividade estreita e útil do fato estético, sendo essa uma das razões que determina, paulatinamente, a progressiva autonomização final do fato estético.

Tais princípios, ainda que de forma pouco evidente, são tomados por Vigotski (1999) na elaboração de sua *Psicologia da Arte*. Segundo ele, o conteúdo e a forma das criações artísticas verdadeiras não podem nunca se separar do solo de sua gênese, sendo que a historicidade da realidade objetiva cobra precisamente nas obras de arte sua forma subjetiva e objetiva. Dialogando com a afirmação de que a arte está para a vida como o vinho para a uva, Vigotski (1999) ressalta a justeza dessa metáfora, pelo fato de que a arte recolhe da vida o seu material, mas produz, acima desse material, algo que ainda não está nas propriedades dele.

Das breves indicações mencionadas aqui sobre ambos os autores, a afirmação do materialismo histórico e dialético como base de compreensão do mundo e as mudanças que se fizeram revolucionárias em ambos a partir do contato com a filosofia marxista se mostram evidentes. Da mesma forma, a dedicação de ambos em relação à elaboração e crítica literária de seu tempo influem sobre suas elaborações no âmbito estético, que também apresentam momentos de superação de seus constructos teóricos. Vale ressaltar que a obra *Psicologia da Arte*, pela prematuridade da morte de Vigotski, apresenta caráter unilateral e inacabado. Com o aprofundamento das bases marxistas, Vigotski se dedica à estruturação da psicologia científica, objetivando retomar a *Psicologia da Arte* posteriormente, o que não foi possível. Também por esse aspecto, podemos indicar as contribuições da Estética lukacsiana em diálogo com os escritos de Vigotski.

Outras aproximações entre os autores, as quais extrapolam a análise específica sobre o campo estético, são indicadas por Cisne (2014). Para ela, podemos compreender que Lukács, no plano filosófico, contextualiza o ser social e os processos de desenvolvimento da humanidade a partir da ontologia. Já Vigotski e demais pesquisadores da teoria Histórico-Cultural mostram, desde o campo da psicologia, com foco no ser social e na realidade social, como esse desenvolvimento pode ser trabalhado e compreendido, com base em uma perspectiva que objetiva a formação de uma personalidade plena de sentido, pela ampliação

dos processos psíquicos e de uma psique que considere a articulação entre o biológico, o emocional e o afetivo, dimensões desconsideradas pela “velha” psicologia.

Essa consideração aproxima ambos os autores na análise psicológica do efeito catártico, assunto que terá espaço significativo ao final da pesquisa. Sendo o efeito catártico de importância decisiva no campo da recepção estética, em ambas as construções teóricas, consideramos sua potência no processo de mudança qualitativa da psique humana, superando as interpretações que relacionam o contato com a arte a uma função de conhecimento sobre as aparências do real ou a emoções e sentimentos carentes de uma verdade objetiva.

Todo esse cenário reforça os princípios que estabelecem a necessidade de analisar a atividade de dança como arte e sua forma coreográfica a partir desse prisma. Tal posição define intencionalmente nossa defesa política por uma dança que advogue a favor do ser humano e de suas máximas possibilidades de desenvolvimento e que, por isso, demarque teoricamente a concepção de arte que defende e que assume quando associada a um projeto político e pedagógico em torno do enriquecimento genérico do ser humano. Essas questões orientam a próxima seção do estudo, considerando a relação inicial entre o mundo objetivo e a subjetividade humana e seu desdobramento pela defesa de determinada concepção de arte.

2.2 O ENRAIZAMENTO NO MUNDO OBJETIVO E O DESENVOLVIMENTO DA SUBJETIVIDADE HUMANA: A RELAÇÃO SUJEITO E OBJETO NA ARTE

As atividades artísticas se constituem e ganham relativa autonomia em relação à vida cotidiana, à magia e à religião muito mais tarde do que a ciência, caracterizando-se num processo lento, irregular e contraditório. Inclusive para Lukács (1966a), certas categorias que acabam se dissolvendo no pensamento científico permanecem vivas e se conservam no pensamento estético.⁸ Somente pela possibilidade de aperfeiçoamento e profundidade da subjetividade humana e de seu enraizamento no mundo objetivo podemos indicar, com certa proximidade, as origens da atividade estética. Falar sobre a gênese estética exige, portanto, o estabelecimento definitivo da concepção lukacsiana quanto à relação sujeito-objeto. Só daqui é possível se desprender a essência do fato estético e da arte.

Lukács (1966a) observa que somente a partir do momento em que o trabalho é reconhecido como veículo da hominização podemos apontar, com certa proximidade, considerações sobre a origem da arte. Problematizar sobre o sentido artístico originário exige

⁸ Como exemplo, Lukács (1966a) cita as categorias da *inerência* e da *analogia*.

considerações sobre esse intercâmbio estabelecido entre o ser humano e natureza, sobre o aprofundamento dessa relação entre sociedade e meio, considerando a possibilidade da arte se destacar entre as formas de *domínio da realidade* pelo ser humano. Tanto os reflexos científicos como os reflexos artísticos são, portanto, formas de reflexo que se constituíram e se diferenciaram, de maneira cada vez mais refinada, no curso da evolução histórica, tendo na vida real seu fundamento e sua realização última. “Quanto mais se desenvolve o trabalho, e com ele a divisão do trabalho, tanto mais autônomas são as formas dos pores teleológicos do segundo tipo, tanto mais eles conseguem se desenvolver como complexo próprio da divisão do trabalho”. (LUKÁCS, 2013, p. 180).

Tomemos aqui o ser humano que, em seu processo de humanização, põe finalidades que são capazes de suprir suas necessidades. Pelo reflexo aproximativo da realidade, como condição para que o fim do trabalho se efetive pelos seus meios, uma separação fundamental se realiza: a dissociação entre o ser humano e o seu ambiente, um distanciamento que revela a relação entre sujeito e objeto. Ao tornar-se consciente dessa relação e de sua condição humana de pôr fins, o ser humano acessa uma nova possibilidade de leitura da realidade. Pelo domínio de si e da natureza, ele agora é capaz de suspender séries causais objetivamente determinadas pelos meios inorgânico e orgânico. O movimento da natureza já não é estranho ao ser humano, não sendo mais alheio às suas mudanças. Assim introduz, no determinismo natural das coisas, uma nova ordem.

Pensemos no exemplo recorrente, utilizado por Lukács (1966a, 2013), sobre a pedra e sua fixação como machado. No ser em si da pedra não há intenção alguma e nenhum indício de seu uso como faca ou como machado. Poderíamos até supor certa indiferença do ser humano em relação às suas propriedades num processo anterior ao seu domínio. A pedra só poderá adquirir tal função como ferramenta quando suas propriedades objetivamente presentes – independentes da ação do ser humano – forem dominadas e adequadas para constituir uma combinação que torne possível sua transformação em machado. Quando o ser humano escolhe uma pedra para usá-la como machado, reconhece corretamente esse nexo entre as propriedades da pedra e as possibilidades de uma utilização concreta (LUKÁCS, 2013).

O ser humano interrompe a condição normal e natural da pedra e age intencionalmente em razão de suas mais novas necessidades. Ao movimento da matéria, submete suas intenções, sendo estas sempre apoiadas no conhecimento adequado do real. Se assim não o for, machados, facas, jarros, tintas, pincéis, pinturas, poemas e danças não se

materializariam como produção humana. Causalidade e teleologia se prefiguram como categorias centrais para o processo de humanização nas mais diversas esferas da vida.

Um exemplo tomado de Bourcier (2001) nos revela esse mesmo princípio que diferencia, progressivamente, a multiplicidade das atividades espirituais. Não podemos aqui, obviamente, considerar as propriedades inorgânicas da pedra análogas às características do movimento humano, em sua relação com o meio. Reportamo-nos à figura de *Trois-Frères*, representação gráfica datada de 10000 a.C., encontrada na caverna de mesmo nome. “O conjunto é um bom instantâneo de um movimento de giro do corpo sobre si mesmo, realizado por um calcar dos pés no mesmo nível.” (BOURCIER, 2013, p. 6). Segundo o autor, a dança caracterizada pelos giros sobre si busca os efeitos psicossomáticos deste movimento: perda do sentido de localização no espaço, vertigem, uma espécie de desapossamento de si mesmo, ou êxtase, no sentido condensado da palavra. “[...] as danças sagradas, através das quais os executantes pretendem colocar-se num estado em que acreditam estar em comunicação imediata com um ‘espírito’, se executam através de giros.” (BOURCIER, 2013, p. 7, grifo do autor).

Um longo tempo separa a fixação dos rudimentares instrumentos de trabalho da utilização do movimento corporal com finalidades sagradas. No entanto, desse processo de complexificação podemos novamente orientar nossa análise para o constante e ininterrupto processo de afastamento das barreiras naturais (LUKÁCS, 2013). De uma origem casual e incipientemente refletida, o giro percorre um longo caminho até se transformar em objeto de um mundo verdadeiramente humano. Para a manutenção da vida, a atividade sagrada incorpora o giro como suporte para o estado de *êxtase*. O ser humano toma para si essa ação corporal e introduz, pelo seu significado sagrado, uma ordem nova nesse suposto determinismo “natural”.

O giro é submetido às suas intenções. Compreendendo suas cadeias causais, sabe-se que um único giro não é suficiente; que o acompanhamento da cabeça em relação à rotação do corpo, sem a manutenção de um ponto fixo⁹, torna o sentimento de vertigem ainda maior. Avançamos como sujeitos singulares e como humanidade e podemos hoje nos maravilhar

⁹ O *ponto fixo* na dança atua como uma operação realizada por dançarinos para amenizar a vertigem causada por uma sequência de giros. Nesse caso, ao girar, o dançarino reconhece um ponto no horizonte para que possa fixar seu olhar. Ao girar, a cabeça é a que primeiro inicia o deslocamento e também a primeira a retornar a seu ponto fixo inicial. Essa operação faz com que os labirintos se adaptem com qualidade ao giro, mantendo o equilíbrio necessário.

com os trinta e dois *fouettés*¹⁰ aparentemente intermináveis de *O Lago dos Cisnes* (1895), questionados pela física e problematizados cientificamente pelas leis da gravidade e da rotação dos corpos.

Embora nos pareça uma relação simples e um tanto óbvia, o que se acentua aqui é o contínuo afastamento do ser humano que atua a respeito de seu fazer, na dança, em relação à sua condição meramente biológica. A capacidade de realizar com apurada organização técnica os giros que reconhecemos nas formas contemporâneas de dança refletem essa condição plástica e flexível de enriquecimento das capacidades humanas, que possibilitam que as sensações de êxtase experimentadas em ações pouco mediadas possam alcançar a condição de operação ricamente mediada e organizada que se submete a um fim estético. Ressalta-se a eleição consciente de movimentos considerados eficazes e sua fixação com a ajuda da *fantasia do movimento*¹¹.

O pôr do fim nasce de uma necessidade humano-social; mas, para que ela se torne um autêntico pôr de um fim, é necessário que a investigação dos meios, isso é, o conhecimento da natureza tenha chegado a certo estágio adequado; quando tal estágio ainda não foi alcançado, o pôr do fim permanece um mero projeto utópico, uma espécie de sonho, como o voo foi um sonho desde Ícaro até Leonardo e até um tempo depois. (LUKÁCS, 2013, p. 57).

O destaque é dado à necessidade de domínio do entorno, ao conhecimento sobre aquilo que o rodeia, sobre as coisas e sobre os próprios homens. Sua natureza se destaca entre as formas de domínio da realidade na vida cotidiana, pelo fato de que o substrato material da existência e da atividade humana é a sociedade em sua relação com a natureza (LUKÁCS, 1966a). Por essa relação e pela crescente divisão do trabalho, a técnica leva o ser humano a certa elevação sobre o seu anterior nível de domínio de suas próprias capacidades somáticas e mentais. Avaliando essa questão, podemos retomar o exemplo da pedra indicado por Lukács.

Cabe reforçar que o domínio cada vez mais primoroso e refinado das ferramentas de trabalho não supõe por si só o surgimento da arte. A técnica ainda não permite sequer a relação inconsciente de motivos artísticos. O corte ou polimento correto da pedra, a partir de uma ação corporal relativamente desenvolvida, ainda não garante a prefiguração de uma intenção estética. Refere-se ainda a uma adaptação técnico-artesanal com uma finalidade

¹⁰ Fouetté significa “chicote”. É um movimento de giro desenvolvido em séries, em que a perna de trabalho é chicoteada para o lado à medida que o bailarino gira sobre a perna de apoio, que se fecha novamente no passo de base.

¹¹ Para um melhor aprofundamento sobre a categoria fantasia do movimento, ver em Arnold Gehlen – Karl Bücher – Trabajo y Ritmo.

prática imediata do trabalho. O mesmo se materializa nas ações e operações que aos poucos sugerem a substância de uma atividade de dança e de seu conteúdo estético.

Lembremos Engels (1979), ao afirmar que até que o primeiro fragmento de sílica fosse transformado numa faca, longos tempos se passaram. O afastamento contínuo das barreiras naturais aponta para um passo decisivo. Pela libertação da mão humana, esta passa, sem cessar, a adquirir novas habilidades, habilidades possíveis agora de serem herdadas e melhoradas, de geração em geração, pelo ato educativo. “[...] a mão não é apenas o órgão do trabalho: *é também um produto deste.*” Pelo processo de manipulações sempre novas, e consequentemente, pelo aperfeiçoamento adquirido pelos músculos e tendões, “a mão humana alcançou esse grau de perfeição por meio do qual lhe foi possível realizar a magia dos quadros de Rafael, das estátuas de Thorwaldsen, da música de Paganini.” (ENGELS, 1979, p. 217).

Retomamos, então, o ponto de reafirmação de que o avanço progressivo das aptidões e capacidades humanas está em relação de concrecência com os atos de manipulação e dominação da realidade objetiva.

[O homem] se confronta com a matéria natural como uma potência natural [*Naturmacht*]. A fim de se apropriar da matéria natural de uma forma útil para sua vida, ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporeidade: seus braços e pernas, cabeça e mãos. Agindo sobre a natureza externa e modificando-a por meio desse desenvolvimento, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza. Ele desenvolve as potências que nela jazem latentes e submete o jogo de suas forças ao seu próprio domínio. (MARX, 2017, p. 255).

É graças à experiência do trabalho que o ser humano amplia, aprofunda e refina sua capacidade de percepção das coisas. Esse processo de diferenciação e revolução dos sentidos pode ser mais bem abordado no exemplo de Lukács (1966b). Se hoje nos deparamos com uma taça ou copo, por exemplo, conseguimos identificar, pelo sentido da visão, propriedades do objeto sem que seja necessário o sentido do tato. Certamente, nas primeiras experiências dos homens com objetos que possibilitavam o armazenamento ou retenção da água, foi necessário que o tato tivesse que atuar como sentido regulador do trabalho humano, identificando as propriedades de resistência, impermeabilidade e o volume possível. É pelo contínuo domínio do ser humano sobre a natureza e, consequentemente, pelo domínio de suas próprias forças corpóreas, que a visão recolhe para si as funções do tato, ampliando sua capacidade de acesso puramente visual. “[...] o homem é resultado de sua própria práxis” (LUKÁCS, 2013, p. 286), assim como o é o desenvolvimento dos seus sentidos. Lembremos a afirmação de Marx (2010, p. 110, grifo do autor), e que serve de base profunda para o campo da estética marxista:

[é] apenas pela riqueza objetivamente desdobrada da essência humana que a riqueza da sensibilidade *humana* subjetiva, que um ouvido musical, um olho para a beleza da forma, em suma as fruições humanas todas se tornam *sentidos* capazes, sentidos que se confirmam como forças essenciais *humanas*, em parte recém-cultivados, em parte recém-engendrados. Pois não só os cinco sentidos, mas também os assim chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (vontade, amor etc), numa palavra o sentido *humano*, a humanidade dos sentidos, vem a ser primeiramente pela existência do *seu* objeto, pela natureza *humanizada*. A *formação* dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui.

Para Lukács (1966a), a gênese histórica da arte, no sentido produtivo e no da receptividade artística, tem que ser tratada no marco da gênese dos cinco sentidos. Assim, conforme expresso aqui, os sentidos humanos são afirmados num mundo objetivo, por sua natureza humanizada. A divisão do trabalho entre os sentidos e seu aperfeiçoamento por meio deles, a relação que cada sentido estabelece com os demais, a crescente conquista do mundo externo e interno do ser humano e a difusão e profundidade da imagem cósmica indicam, por uma parte, os pressupostos materiais e anímicos da origem e evolução das diversas artes. Por outra parte, uma vez constituída cada esfera da arte, instaura nelas a tendência a um desenvolvimento cada vez mais peculiar e preciso, por suas próprias qualidades imanentes. (LUKÁCS, 1966a).

“A concrecência da subjetividade e da objetividade, antes de ser um postulado da atividade estética, é uma realidade da vida social.” (TERTULIAN, 2008, p. 259). Resulta que não pode existir um só momento da obra de arte que possa ser concebido independente do ser humano, de sua subjetividade. Não uma subjetividade entendida como particularidade imediata de cada sujeito, mas como personalidade universal, como trabalho de toda a história do mundo até aqui.

2.3 A ARTE REALISTA COMO EXPRESSÃO DA CONSCIÊNCIA DE SI DO SER HUMANO COMO ESPÉCIE

Nesta seção do estudo, apresentamos certa síntese sobre os conceitos de estética e arte, reafirmando a posição que assumimos ao defender determinada compreensão de mundo e do papel que a arte assume nesse conjunto de relações. Assim, compreendendo a arte como uma prática social carregada de contradições, em que a neutralidade não é capaz de encontrar espaço, consideramos de fundamental importância nos aproximar do conceito de estética e de arte que ora defendemos e que orientam nossa análise sobre a compreensão da coreografia como representação formal da dança e de sua possibilidade como manifestação artística.

Segundo Vitória (2014), é comum encontrarmos o termo estética associado à noção de beleza, de aparência, de efeitos visuais. Além disso, é ainda mais evidente, na correlação entre estética, belo e arte, a dificuldade de distinguir os três termos, tornando comum empregar a palavra estética como qualidade daquilo que é belo ou como sinônimo de arte. Normalmente conceituamos objetos e manifestações bonitas como manifestações estéticas¹², o que falsifica por vezes nossa interpretação sobre sua função, respondendo melhor aos seus efeitos imediatos decorativos do que à ampliação qualitativa de apreensão autêntica do mundo em suas relações reais.

No que se refere à estética, consideramos, neste estudo, a partir de Oldrini (2019), que esta se afirma como disciplina responsável por investigar *como*, através do sujeito criativo, concretiza-se a nova objetividade da obra de arte. Enquanto disciplina filosófica, a estética se dirige ao ser humano e aos seus produtos artísticos, ao estudo e aprofundamento das leis que produzem a beleza, questão de importância para o estudo, que objetiva a compreensão desse caráter estrutural e objetivo da representação formal da atividade de dança como arte na forma coreografia.

Suassuna (2014, p. 25, grifo do autor) contribui nesse sentido ao delimitar claramente o objeto da análise estética, sem que com isso se caia na falsa interpretação que considera a beleza apenas pela percepção da regularidade e harmonia das obras.

Definimos a Estética como a *Filosofia da Beleza*, sendo, aqui, a Beleza algo que, como o *estético* dos pós-kantianos, inclui aquele amargor e aspereza que lhe via Rimbaud – a fase negra de Goya, a pintura de Bosch e Breughel, o luxuriante, monstruoso e contraditório barroco, as gárgulas góticas, o romântico, as Artes africanas, asiáticas e latino-americanas, os trocadilhos obscenos de Shakespeare, o trágico, o cômico –, todas as categorias da Beleza e cânones da Arte, afinal; e também, naturalmente, o Belo, nome que fica reservado àquele tipo especial de Beleza que se fundamenta na harmonia e na medida e que é fruída serenamente.

Configurando-se como uma visão de mundo, a estética nos exige determinada escolha e defesa no campo das produções artísticas, defesa que indicamos nas seções anteriores, mas que vale ser reforçada como crítica ontológica ao irracionalismo que paira sobre as interpretações estéticas. Nesse caso, se para os irracionalistas submeter as sagradas e fecundas produções da arte às especulações estéticas é acabar com aquilo que elas possuem de mais nobre e atraente, numa perspectiva estética objetiva o que se busca é a defesa da arte e

¹² Não estamos negando que obras de arte autênticas não possam representar o belo. Apenas reforçamos que o belo – diferentemente da beleza citada por Suassuna (2014) – não é critério decisivo para afirmar a arte autêntica. Desdobraremos essa interpretação no decorrer do estudo, considerando obras coreográficas particulares.

da sua qualidade humana material como representação criativa do mundo conquistado pelos sujeitos¹³.

Portanto, a postura que assumimos diante da análise de obras coreográficas reflete o modo como nos colocamos diante do mundo e das lentes teóricas que orientam nossa percepção na interpretação de suas regularidades. Uma análise que descobre em cada obra os elementos artísticos que se encontram sintetizados em sua forma, capaz de alcançar certa imagem qualitativa produzida intencionalmente por essas relações. São concepções que também atuam sobre o método de criação artística, e que revelam essa mesma posição sobre a interpretação do mundo. Coerentemente à crítica ontológica que assumimos, consideramos, nas palavras de Oldrini (2019), que entre o realismo como método de criação artística e a teoria marxista materialista da objetividade não deformada por vulgarizações existe, para Lukács, muito mais do que uma simples correspondência. Uma deriva da outra, ou pelo menos se reconecta do modo mais estreito. O realismo

[...] se impõe a Lukács como uma necessidade interna de sua nova teoria marxista, devido ao fato de que traz consigo a consciência dialética da intensa totalidade da representação. O escritor [coreógrafo] atinge um grau ainda maior de realismo, quanto mais ele consegue trazer à luz, de lá do fluxo dos fenômenos da superfície, as verdadeiras forças motrizes do desenvolvimento social, isto é, a essência – artisticamente configurada – de um dado momento ou situação ou conexão histórico-social, relevante para a humanidade. Motivação do agir humano, formação e fixação dos tipos, representação do destino dos indivíduos retiram força e alimento do reconhecimento do seu pertencimento à totalidade, da sua recondução para dentro do quadro unitário da realidade em movimento. (OLDRINI, 2019, p. 166).

A defesa do realismo feita por Lukács é a defesa da própria autenticidade da arte, da possibilidade dela refletir a realidade em toda sua imanência, acentuando-a. Por isso, reforçamos que a defesa da arte e de sua importância para o processo de formação humana também deve ser acompanhada da defesa de uma qualidade específica de arte, justamente aquela que, por sua característica partidária, toma posição em relação ao mundo representado que recebe forma na obra por meios artísticos. O realismo, que extrapola sua condição como método de criação artística, é considerado pelo esteta húngaro como princípio da qualidade e do êxito da arte em geral.

Assim, a realidade refletida e plasmada pela arte, tomada como um todo, implica desde o primeiro momento, já uma tomada de posição em face das lutas históricas do presente em que vive o artista. Sem essa tomada de posição não seria possível tomar por objeto do trabalho artístico, como característica particular, precisamente esse e não outro momento da vida. (LUKÁCS, 2018, p. 195-196).

¹³ “Não existe maneira de escapar à Filosofia. A questão é somente saber se a Filosofia será consciente ou não, se será boa ou má, confusa ou clara. Quem recusa a filosofia, professa também uma filosofia, mas sem ser consciente dela.” (FONDO, apud SUASSUNA, 2014, p. 29).

O substancial da obra de arte é a conquista, por parte do criador, daquilo que lhe parece esteticamente significativo e que atua de forma imprescindível para o efeito artístico. E até mesmo a representação isolada do ser humano em manifestações artísticas particulares carrega consigo os traços do seu vir a ser, das suas relações com os demais seres humanos que o cercam, das tendências que movem os sujeitos em sua vida exterior e interior. E ao tomar posição diante disso, a arte também assume as contradições inerentes ao real, sem falsear ou distorcê-lo em prol de uma suposta beleza. Ao reconhecer essa aproximação cada vez mais adequada do real, a autêntica arte também nos leva a um domínio cada vez mais criativo e consciente de nossas próprias capacidades como seres humanos.

Segundo Tertulian (2008), a estética de Lukács define a arte como *expressão da consciência de si do ser humano como espécie*, sendo sua origem determinada socialmente pelas relações de classe. Para Lukács (1966b), diferentemente da capacidade artística individual que compõe a aptidão artística de cada um – percepção, imaginação –, a personalidade esteticamente importante para o ato criador não se limita às percepções sensíveis, mas, pelo contrário, abarca todas as experiências, os conhecimentos e os valores socialmente adquiridos ou construídos, que permitem ao ser humano expressar esteticamente uma realidade que existe para além dele. Os caminhos percorridos pela verdadeira obra de arte se originam na realidade social e sua eficácia só é assegurada se esta obra for reconduzida à realidade social.

A grande missão histórica-universal da arte tem aqui precisamente suas raízes: a arte é capaz de elevar o latente à realidade, de tornar o que na realidade é silencioso uma expressão inequívoca, evocativa e compreensível. O goethiano << e quando o homem se cala em seu martírio, um deus me permitiu dizer o que sofro >> pode ser interpretado resolutamente neste sentido, sem generalizar inadmissivelmente sua intenção. (LUKÁCS, 1966b, p. 268).

Nas palavras de Torriglia (2018), a arte é uma forma de conhecimento da realidade, uma expressão da atividade humana fundamental para a reprodução e continuidade da vida. Suas funções repousam sobre a possibilidade de evocar mimeticamente a realidade enquanto institui um mundo novo, recheado de uma infinidade de novos determinantes. Ao mesmo tempo, o desdobramento dessa evocação impacta na sensibilidade dos sujeitos que a fruem, desenvolvendo uma aptidão sensitiva disposta a receber essa nova realidade.

A arte, portanto, caracteriza-se como criação de uma realidade em que se objetivam utilidades espirituais. Esse processo de separação do interesse do ser humano sobre o produto

do seu trabalho, sua utilidade material de sua utilidade espiritual, dá-se, segundo o autor, pelo aperfeiçoamento sucessivo das formas dos objetos. Em determinado momento, a utilidade espiritual supera sua utilidade material, suscitando no ser humano o prazer que hoje chamamos de estético.

Para Lukács (1966a), a autoconsciência da humanidade é a autêntica subjetividade portadora da arte, e essa autoconsciência só é possível sobre a base de um mundo relativamente claro para o ser humano. O domínio sobre o mundo interior e exterior do ser humano revela a constante e ininterrupta evolução da humanidade. E esse *domínio de si do ser humano* não ocorre sem o conhecimento do conjunto de suas relações com o mundo. Nesse processo de apropriação, as qualidades da espécie humana são constantemente amplificadas e enriquecidas pelo efeito das modificações sucessivas, resultado da troca entre sociedade e natureza e das múltiplas iniciativas criadoras do ser humano.

Essas trocas e esse conhecimento sobre o mundo se assentam, em grande parte, na divisão do trabalho entre os sentidos e na universalidade destes. Relembremos o fato já citado de que, durante um longo período, perceber a dureza e a textura dos objetos só era possível apelando ao seu manuseio sensível pela função do tato. O refinamento dos sentidos permitiu que, num processo lento de desprendimento, o ser humano pudesse abstrair essas qualidades a partir de novos sentidos, como é o caso do sentido da visão. Assim, foi possível descarregar o tato de certas funções e a mão conquistou liberdade suficiente para realizar operações mais refinadas e exatas do que aquelas que poderia realizar sem a libertação de suas formas primitivas de movimento (LUKÁCS, 1966b). Os sentidos superiores, a visão e a audição exigem, portanto, uma diferença substancial em relação aos demais sentidos.

[...] dito de forma mais precisa: na vista e no ouvido humanos se formam capacidades receptivas, graças às quais se fazem não só perceptíveis, senão inclusive interpretativas e estimadas espontaneamente em sua mesma imediatez sensível, formas de objetividade e de expressividade muito mediadas e tão distantes no terreno direto desses sentidos. (LUKÁCS, 1966b, p. 67).

Se o ser humano, com base em sua relação cotidiana com o meio, é capaz de desenvolver capacidades sensíveis que lhe possibilita perceber o mundo de forma ampliada, a criação intencional de obras artísticas que possam atuar favoravelmente a partir desse desenvolvimento enriquecem e ampliam consideravelmente essa possibilidade. Se considerarmos que objetivamente as criações no campo da arte podem atuar intencionalmente na produção de novos sentidos, reconheceremos, na materialidade das obras de arte, um espaço privilegiado de acentuação e desenvolvimento dos sentidos, reafirmando sua

importância no processo de formação humana. Pensemos na utilização das cores e sua importância para a qualidade artística na pintura, por exemplo. No âmbito da composição coreográfica, podemos citar o conjunto de luz e sombra conseguido pelo efeito da iluminação e que, na relação com figurinos e materiais cênicos, contribui materialmente para a composição. Luz e sombra, intencionalmente criados, atuam orientando a percepção do público sobre aquilo que o coreógrafo, na totalidade da obra, considera essencial e relevante em cada ato, capaz de enriquecer a vivência artística.

No campo dos novos sentidos, ou dos sentidos agora efetivos para os seres humanos, a difusão da cultura oferece a possibilidade de uma expansão das percepções imediatas para atuar e cobrir territórios até então distantes. O progressivo afastamento das barreiras naturais e a dominação exercida pela união social dos homens torna o mundo cada vez mais complexo. Tal dominação, nos termos de Lukács (1966b), embora sua expressão verbal seja negativa, refere-se a uma intensificação e enriquecimento do intercâmbio da sociedade com a natureza, em que os homens desse processo desenvolvem relações cada vez mais complicadas entre si, o que aumentará, complicará e refinará suas determinações internas, também.

Resulta que, em decorrência do desenvolvimento sensível dos seres humanos – materialmente mediado pelo trabalho –, atinge-se a capacidade de reconhecer e valorizar coisas até então não conscientes na vida cotidiana dos sujeitos. Características que passavam despercebidas, como é o caso da simetria, da proporção, do ritmo, mas que por uma perspectiva inédita e revolucionária, passam a valorar o trabalho por sua característica evocativa. Regularidade, simetria, proporção, paralelismo a favor do progresso técnico e a partir de uma visão materializada do poder humano, representam a expressão da *consciência de si*. Passam, assim, a adquirir uma nova dimensão, diferente de sua função estritamente utilitária: agora uma dimensão evocativa. Lukács admite que a abstração feita aos interesses práticos inerentes à atividade humana da vida cotidiana é uma condição *sine qua non* para permitir à percepção ser captada pela função evocativa do complexo simétrico ou proporcional que a ela se oferece.

[...] quando o homem descobre, na imanência da realidade, as forças que concorrem para a perturbação ou para a paz de seu ser, quando a modelagem fictícia da realidade, destinada a simular a conformidade do mundo com as aspirações humanas, deixa de recorrer à crença salvadora na enigmática transcendência e aparece uma criação habitada pela tensão imanente entre subjetividade e objetividade [...], pode-se dizer que o espírito humano atingiu o patamar da atividade estética. (TERTULIAN, 2008, p. 208).

Cabe, pois, novamente reforçar que as formas fenomênicas sensíveis do mundo externo são sempre signos da vida dos homens, de suas relações recíprocas, dos objetivos que mediatizam estas relações, da sociedade em seu intercâmbio material com a natureza. Conforme Lukács (2018), o universal é tanto a encarnação das forças que determinam a vida dos homens quanto ainda um veículo da vida dos homens, da formação da sua personalidade e do seu destino. A obra de arte revela, portanto, independentemente das intenções subjetivas que determinaram o seu nascimento, uma qualidade interna, significativa da vida humana terrena. Conserva essa característica mesmo que, por questões histórico-sociais, os motivos conscientes de seu nascimento possuam características transcendentais, como os motivos mágicos e religiosos.

Em todo e qualquer ato de reflexo estético, o ser humano sempre estará presente como elemento determinante, já que a arte representa sempre o mundo dos homens, seu destino, os seus modos de manifestação. E vale destacar que, quando indicamos esse caráter representativo do mundo, não nos limitamos ao conhecimento sobre as características imediatas do mundo. Vigotski (1999) contribui nesse sentido, ao afirmar que é recorrente a compreensão da arte como uma forma de conhecimento. Não nos cabe negar essa interpretação, até porque as obras de arte nos revelam, sim, a possibilidade de apropriação dos conteúdos humanos expressos em suas mais diversas manifestações. Lukács (2018) reforça que foram muitas as obras que nos serviram como veículo de informação, sendo continuamente estudadas e explicadas pelos especialistas por representarem documentos históricos de grande importância. Porém reforçamos a limitada função da arte se baseada nessa tarefa. Segundo Vigotski (1999), a obra de arte nunca reflete a realidade em toda a sua plenitude e verdade, mas é um produto sumamente complexo da elaboração dos elementos do real. Por isso, equivoca-se quem busca na arte uma cópia da realidade como forma de conhecimento desta.

Lukács (2018, p. 262) argumenta a partir de *Édipo* de Sófocles, afirmando que a obra contém uma grande quantidade de ensinamentos para o historiador da antiguidade; mas é igualmente verdade que nove décimos dos espectadores ou leitores desse drama nada sabem ou sabem muito pouco desses pressupostos históricos concretos. Não obstante, sentem com profunda emoção sua eficácia. Analisa, por consequência, que em *Édipo* o espectador sente, com emoção, um destino humano típico, no qual mesmo o ser humano moderno reconhece, com emoção imediata ao revivê-lo, as preocupações e frustrações do drama.

[...] nas grandes obras de arte, os homens revivem o presente e o passado da humanidade, as perspectivas de seu desenvolvimento futuro, mas os revivem não como fatos exteriores, cujo conhecimento pode ser mais ou menos importante, e sim como algo essencial para a própria vida, como momento importante também para a própria existência individual. (LUKÁCS, 2018, p. 263).

Por trás de tais atos subjetivos, portanto, sempre existe um conteúdo social comum do qual nascem e para o qual se orientam. Os sentimentos de prazer ou desprazer, de satisfação ou de preocupação, de alegria ou de tristeza, o desejo pelo novo, não poderiam ser sentidos fora dessa relação. Destaca-se, nas obras de arte, o caráter generalizador artístico que é a generalização da vida, dos fenômenos concretos da vida. Assim, o valor das obras está, principalmente, nas intensas discussões fomentadas acerca da totalidade dos grandes problemas de cada época histórica. A arte é, pois, uma das formas pelas quais o mundo, a realidade revelam-se ao ser humano. “Não obstante, o que permite diferenciar a grande arte da que não o é, bem como o que explica a sobrevivência da verdadeira obra artística, é sua capacidade de refletir a realidade, a força e a profundidade com que capta a essência do real.” (VAZQUEZ, 2010, p. 36).

A cabana do Pai Tomás¹⁴ não chama pela ajuda dos escravos por ela descritos, que talvez não existissem nesse ser-assim e, em qualquer caso, não eram praticamente acessíveis ao leitor movido pela evocação da obra, apenas que desperta sentimentos e paixões encaminhados a lutar pela libertação de todos os escravos (de todos os homens caracteristicamente oprimidos). Surge assim uma disposição humana que, para se realizar praticamente, para se converter realmente em ação, tem de achar na própria vida (e talvez na ciência) os meios concretos, etc. Uma generalização neste sentido está obviamente dada na música talvez por sua natureza como arte. [...] De qualquer forma, também é visível que a generalização das finalidades surgidas pela suspensão do interesse prático imediato no estético não tem por objeto a realidade em si, apenas o mundo humano, o mundo tal como existe objetivamente em sua relação ao homem. (LUKÁCS, 1966b, p. 333-334).

Assim, se tomarmos como pressuposto que a educação visa ampliar ao máximo os âmbitos da experiência social acumulada, estabelecendo contato entre o psiquismo da criança e as esferas mais amplas da experiência social, essas determinações também indicam os caminhos da educação estética.

A humanidade acumulou na arte uma experiência tão grandiosa e excepcional que qualquer experiência de criação doméstica e de conquistas pessoais parece ínfima e mísera em comparação com ela. Por isso, quando se fala de educação estética no sistema da educação geral deve-se sempre ter em vista essa incorporação da criança à experiência estética da sociedade humana: incorporá-la inteiramente à arte monumental e através dela incluir o psiquismo da criança naquele trabalho geral e universal que a sociedade humana desenvolveu ao longo dos milênios, sublimando na arte o seu psiquismo. (VIGOTSKI, 2004, p. 352).

¹⁴ *A cabana do Pai Tomás*, da escritora norte-americana Harriet Beecher Stowe, é um romance sobre a escravatura nos Estados Unidos. A obra foi publicada em 1852.

Alerta-nos Vigotski (2004) sobre a insipiência da “falsa beleza” introduzida na vida das pessoas. A estética deve nos levar, desse modo, não ao ordenamento da vida, mas à elaboração criadora da realidade, dos objetos e seus próprios movimentos, promovendo vivências cotidianas ao nível de vivências criadoras. Nesse sentido, dialogamos com a afirmação de Lukács (2018) que aponta que a personalidade criadora, importante para o surgimento da obra de arte, não se identifica imediata e simplesmente com a individualidade cotidiana do criador, mas se torna imprescindível que se universalize a si mesma, que se eleve de sua singularidade meramente particular e que alcance a particularidade estética.

O aprofundamento e a ampliação da individualidade cotidiana encontram na arte importante alicerce. Segundo Lukács (2018, p. 264), é precisamente no enriquecimento do eu que, em primeiro lugar, reside a experiência proporcionada pela grande arte. O verdadeiro conteúdo dessa generalização, que aprofunda e enriquece objetiva e subjetivamente a individualidade, mas sem jamais conduzi-la para fora de si mesma, é precisamente o caráter social da personalidade humana. Para o autor, o conteúdo da obra, e, conseqüentemente, o conteúdo de sua eficácia, é a experiência que o indivíduo faz de si mesmo na ampla riqueza de sua vida em sociedade e, pelos traços essencialmente novos das revelações possíveis, da sua existência como parte do desenvolvimento da sociedade.

As experiências que o sujeito recebe pela obra de arte sempre se fazem mais intensas do que as experiências recebidas na própria realidade objetiva e que, justamente por essa intensidade, revelam a essência real que se busca evocar. Seja na dança, na poesia, na música, o sujeito receptivo entra em um mundo novo e, ao mesmo tempo, empregando o termo lukacsiano, *doméstico*. Para o autor, quando essa domesticidade com o mundo da obra deixa de ser produzida, também carece o seu efeito autenticamente estético. Ao mesmo tempo, a relação só se torna estética se nasce conscientemente da evocação do conteúdo e *se for evocada pelas formas da obra de arte*. É um confronto entre o receptor e a essência da própria realidade, que não pode ser mais a própria vida imediata, mas somente seu reflexo estético.

No conjunto desses princípios, no próximo capítulo, configuramos uma aproximação maior ao campo da dança e da sua forma como materialização artística. Considerando sua objetividade, livre das falsificações que ora obstaculizam nossa compreensão sobre seus significados reais, dedicamo-nos a uma análise lógica e histórica dessa manifestação, buscando revelar o campo de avanços entre os embrionários movimentos de êxtase até a constituição do gesto coreográfico como forma sensível da dança.

3. DAS FORMAS ABSTRATAS ÀS POSSIBILIDADES ESTÉTICAS: DO ÊXTASE AO DOMÍNIO DO GESTO COREOGRÁFICO COMO FORMA ARTÍSTICA

[...] a escuridão em que os cegos viviam não era, ao final, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás de seu véu negro.
Ensaio sobre a cegueira, José Saramago

Nosso objetivo, a partir deste terceiro momento da pesquisa, parte da afirmação de Lukács (1966b) de que, mesmo que ainda não possamos falar de uma atividade artística autônoma e afastada de suas funções úteis, compreendemos que a mimese mágica introduz, enquanto *dynamis*, o efeito estético evocador como atividade superior no trabalho humano. Assim, debruçamo-nos a compreender de que modo a coreografia, como forma da atividade de dança, foi ganhando substância evocativa pelas necessidades geradas pelo próprio ser humano em seu processo de desenvolvimento.

Tomando a obra coreográfica como objeto de estudo, e considerando que em todo processo relativamente desenvolvido por vezes carecemos das mediações que revelam o conteúdo real que a estrutura, buscamos construir um caminho capaz de orientar nossa análise para a identificação das necessidades que levam à organização intencional de uma composição de tipo especial, reconhecida por nós hoje como coreografia. Percorrer esse caminho do processo nos leva à superação da imediatez com que muitas vezes nos relacionamos com essa forma artística, ampliando as possibilidades de domínio e de consequente criação a partir da dança como uma particular forma de arte.

Segundo Torriglia (2019), sabemos que sem uma análise aprofundada dos campos das mediações que revelam o surgimento de determinado fenômeno, aumentamos ainda mais o abismo entre a base material e concreta do objeto e o conhecimento humano sobre esse objeto. Essa distância, portanto, leva-nos à fixação do objeto em sua aparência, que embora tenha fundamental importância para o processo de conhecimento, não revela o verdadeiro *em si* das coisas.

A essência, incumbe-lhe essa tarefa; e aos sujeitos pensantes, desvendá-la, trazer ao cenário da vida concreta as verdadeiras formas com que se constituem os fenômenos. Daí deriva a necessidade do aprofundamento e do mergulho no campo das mediações e das contradições. (TORRIGLIA, 2018, p. 38).

Tal essência, segundo Vigotski (2021), é a própria dialética do objeto, que se revela na dinâmica, no processo de movimento, de mudança, de formação e destruição, pela sua

gênese e desenvolvimento. Nesse caminho, considerando os motivos e necessidades que paulatinamente possibilitam à dança se desenvolver artisticamente de forma autônoma, buscamos analisar as características peculiares dessa condensação apoiando-nos nos marcos históricos indicados por Nascimento (2014), os quais revelam momentos de mudança teleológica em relação à forma coreográfica particular.

Nesse sentido, compreendemos que o capítulo que se segue apresenta um conjunto de relações capazes de evidenciar determinada conversão teleológica partindo das formas abstratas de reflexo do real até a possibilidade do ser humano de atuar perante a composição coreográfica, orientado por um conteúdo artístico. Podemos demarcar antecipadamente que, da primeira à terceira subseção, encontramos um conjunto de mediações que, embora sinalizem o aparecimento de determinados elementos coreográficos aparentes – como a utilização do ritmo em prol de um sentimento de prazer e harmonia, a eleição de uma vestimenta adequada a cada ritual, a definição de uma sequência de movimentos associados à determinada evocação –, ainda se limitam a conteúdos práticos que respondem, em grande parte, às necessidades colocadas pelas tarefas cotidianas do grupo. O campo mágico e religioso, exigindo uma posição efetiva dos seres humanos, mesmo que por interpretações falsificadoras e distorcidas do real, faz com que os sujeitos se afirmem ativamente no mundo, constituindo novas legalidades e qualidades para objetos até então considerados sem mundo. A possibilidade de um gradual desprendimento da dança em relação a seu conteúdo útil se afirma pelo desenvolvimento gradativo de novas funções humanas, orientadas cada vez mais ao afastamento das condições que outrora o originaram.

Pensar coreograficamente é resultado de um processo tardio de desenvolvimento que encontra espaço nutrido na condição dada à dança de contribuir como objeto de diferenciação entre o popular e o erudito, o servil e o cortesão, no contexto da monarquia francesa. Quando associados à possibilidade de representar metaforicamente o equilíbrio e a harmonia da corte – a partir da quarta subseção –, o pensar e o agir coreograficamente passam a efetivar funções específicas no campo da profissionalização em dança, que sugerem um tempo e espaço reservado para um desenvolvimento cada vez mais diferenciado num conjunto social cada vez mais amplo. Não sendo mais exclusividade da corte, o “falar sobre o humano” e sua condição, materializados artisticamente a partir da dança coreográfica, sugerem a síntese sensível que ora defendemos e que apresentamos a seguir, mediada pelo seu processo de gênese e desenvolvimento.

3.1 AS FORMAS ABSTRATAS DE REFLEXO DO REAL: OS EMBRIÕES DA ATIVIDADE DE DANÇA

Para que a consciência pudesse atingir o estágio de atividade estética autônoma, um longo e laborioso percurso precisou ser construído pelo ser humano. Essa afirmação novamente reforça a necessária crítica feita às concepções estéticas que a transformam numa atividade apriorística ou dom inato dos sujeitos, contido em certa “essência” humana. Segundo Tertulian (2008), portanto, a distinção entre a atividade utilitária e a atividade estética, quando consideradas nesse processo ontológico, apresenta outra força de evidência, reafirmando, cada vez mais, a materialidade histórica da atividade artística.

Para Vedda (2008), um momento decisivo no processo de constituição e autonomia da esfera estética é aquele em que o ser humano começa a se interessar pelas imagens plasmadas, encontrando gosto em seu caráter fictício, sem vinculá-las diretamente às necessidades da vida cotidiana. Nas palavras de Tertulian (2008), as interpretações estreitas referentes a essa passagem do fato útil ao fato estético determinam, progressivamente, o desprendimento e autonomização final do fato estético. Para isso, faz-se necessário que a análise se desprenda de uma série de complicadas interpretações que, na busca da reimplantação do fato estético no contexto da atividade utilitária e cognitiva do ser humano, acabam por obstaculizar seu entendimento.

Questiona Tertulian (2008, p. 216), amparado na estética lukacsiana:

[...] como pôde ser feita a passagem do sentimento puramente utilitário da perfeição técnica obtida pela descoberta e pela valorização adequada, no processo do trabalho, de relações de simetria ou de proporcionalidade para o sentimento propriamente estético de simetria ou da harmonia das proporções?

Para o estudo da atividade de dança como particular forma de arte, reforçamos a problemática afirmada pelo autor. Afinal, de que forma a dança se constitui como arte singular, sem que nessa aproximação nos percamos em interpretações idealistas ou apriorísticas sobre o processo de gênese e desenvolvimento da arte? Construiremos esse caminho amparadas, inicialmente, nas formas primárias da atividade estética evidenciadas por Lukács (1966a): *o ritmo, a proporção e a simetria*, destacados na *Estética* como elementos de uma heterogeneidade de fontes genéticas. Reforçando a todo o momento a dificuldade e inconsistência de se buscar a origem real do fato estético nas artes, Lukács (1966a, p. 265, tradução nossa) se ocupa em explicitar

[...] princípios, elementos estruturais da produção artística, que desempenham papéis muito diferentes nas artes, dadas funções altamente variadas e em níveis evolutivos muito elevados (ritmo, proporção, etc.), e que apenas excepcionalmente preservaram sua independência inicial (ornamentística), embora sem voltar, é claro, a conquistar na cultura total a importância que tiveram em certos estágios iniciais.

O ritmo se apresenta como um elemento estrutural da produção artística, elemento da existência fisiológica do ser. Segundo Lukács (1966a), para a compreensão aproximadamente correta da separação do estético em relação às tarefas cotidianas, tomamos como ponto de partida o centro mesmo da vida: o trabalho. Sobre o ritmo, podemos destacar então, duas séries desse fenômeno no real. Por um lado, consideramos os elementos da rítmica na natureza que circunda o ser humano, representados pela passagem do dia e da noite, das estações, fases da lua etc. Por outro, temos os fenômenos rítmicos na existência somática do ser humano: a respiração, a palpitação etc. Os novos hábitos motores, no curso do tempo histórico, colocam-se como reflexos condicionados, pelos quais se realiza quase que automaticamente certas ações.

Tais questões são destacadas, justamente, para que esses fatores fisiológicos não obscureçam a questão central ao tratar do ritmo como particularidade da arte: o caráter especificamente humano, condicionado pela cultura material, que se relaciona ao trabalho. É recorrente a afirmação do ritmo como algo inato nos sujeitos. A afirmação de que tal pessoa possui ritmo, indica inclusive, a diferença daqueles que “não o possuem”, o que obscurece qualquer possibilidade de afirmação do ritmo como produção histórica, produto material possível de ser refinado e complexificado pelo ser humano. Uma importante passagem de Goethe é apresentada por Lukács (1966a) considerando que o animal aprende de seus órgãos, já o ser humano educa seus órgãos e os domina. Para Engels (2020), o animal faz uso da natureza exterior enquanto o ser humano a põe a serviço de seus fins por meio das modificações que introduz nela: *ele a domina*. Aqui novamente o que impõe a diferença entre o ser humano e os outros animais é sua força ontológica, o trabalho.

Este caráter ontológico impõe um selo ao ritmo que ali se origina. Sendo que no animal se trata simplesmente de que a adaptação fisiológica pode, em determinadas circunstâncias, produzir algum ritmo, no trabalho o ritmo nasce do intercâmbio da sociedade com a natureza. Sem esquecer, desde logo, que a conexão geral entre ritmo e facilitação da vida procede da natureza e tem no trabalho sua aplicação consciente. (LUKÁCS, 1966a, p. 268, tradução nossa).

Para o mesmo autor, um caráter de grande importância nesse processo é o aligeiramento ou facilitação do trabalho, decorrente da ritmização. O cansaço produzido pela permanente tensão durante a rotina de trabalho encontra um ponto de diminuição diante da

automatização e conservação dos movimentos. Essa é precisamente a função do ritmo em seu estágio inicial. Tomemos como exemplo as atividades práticas do trabalho que exigem do ser humano, por exemplo, uma série de gestos repetidos por um longo período e que geram desgaste físico para além do habitual: cavar, talhar, serrar, cortar, picar, entre outros. O aligeiramento é produzido quando se consegue regular de tal modo, no trabalho, o gasto de energia que leve a um equilíbrio e que o começo e o final se encontrem entre limites espaciais e temporais. Uma vez adquirida, a ritmicidade do trabalho é acompanhada por um sentimento de prazer graças ao alívio da carga pela dosagem do esforço e pelo domínio harmonioso do próprio corpo e do instrumento de trabalho.

Todo movimento de trabalho, portanto, quando observamos pela perspectiva do ritmo, é composto por pelos menos dois elementos distintos, um mais forte e o outro mais fraco. Subir e descer, apertar e soltar, bater e arrastar, estender e contrair, podem ser citados como exemplo. “O movimento assim se apresenta como impedido em si mesmo, e isso tem como consequência que a recorrência regular de movimentos de igual intensidade e que discorrem nos mesmos lapsos temporais, se apresente sempre e necessariamente como ritmo.” (LUKÁCS, 1966a, p. 270, tradução nossa). Assim, a diversidade de ritmos produzidos pelas atividades humanas, para além de sua determinação como constituição somática do ser humano, relaciona-se com determinada potência social, com as exigências materiais de concretos modos de trabalho.

A diferença, no entanto, colocada entre a ritmização pelo trabalho e aquela de ordem natural, consiste subjetivamente no fato de que a última se desenvolve de modo espontâneo, sem consciência refletida, sendo que no primeiro processo a ritmização é resultado de um processo de exercitação. “[...] se trata, por uma parte, de ritmos muito mais variados e, por outra, de ritmos muito mais complicados [...] produzidos pela interação entre o processo e o objeto do trabalho.” (LUKÁCS, 1966a, p. 271, tradução nossa). Destaca-se, segundo o autor, que essa etapa – ritmo e trabalho – não tem, por si mesma, nada a ver com a arte. Para ele,

O caráter estético do ritmo não se apresenta na cotidianidade do homem primitivo senão na medida em que um tipo de trabalho, por diminuir relativamente o gasto de energia e produzir ao mesmo tempo, melhores resultados, suscite prazerosas sensações de alívio, de domínio de si mesmo e do objeto, desencadeando assim uma autoconsciência do processo de trabalho. (LUKÁCS, 1966a, p. 273, tradução nossa).

Enquanto acompanhamento imediato do processo de trabalho concreto, o em-si do estético permanece objetiva e subjetivamente latente, e requer, ainda, para sua separação, outros momentos diferenciadores que separam o ritmo dessa originária e inseparável conexão

com o processo de trabalho concreto. Momentos que lhe possam oferecer uma função independente e possibilitem, desse modo, sua generalização e aplicação aos mais diversos campos, fora do trabalho produtivo mesmo. Um dos fatos importantes a serem considerados nesse processo é que, quanto mais distintos são os ritmos pela diferença material dos trabalhos diversos, tanto mais facilmente se dá seu descolamento do trabalho e tanto mais ele se converte em um elemento da vida cotidiana relativamente independente das circunstâncias que o desencadearam.

Temos aqui, portanto, um importante fato referente à passagem da atividade útil à atividade estética no que diz respeito ao ritmo: *o efeito subjetivo da generalização no processo de trabalho*. Pelo seu caráter regulador e harmônico, o ritmo reforça a consciência humana de si. E, embora essa característica inicialmente apareça como secundária na atividade de trabalho imediata, esse efeito possibilita ao ritmo que, posteriormente, receba uma função original e autônoma. “As práticas mágicas, os rituais, as cerimônias vão largamente fazer apelo aos ritmos, não somente para a evocação de diferentes ações práticas coroadas de sucesso, mas também para amplificar os sentimentos [...] ligados à presença do ritmo.” (TERTULIAN, 2008, p. 214). O nascimento do fato estético é aqui, ainda, um processo de secularização, de conversão terrestre, de centralização do ser humano. (LUKÁCS, 1966a).

Reforçamos essa diferença substancial e que incorpora um aspecto importante na independência do ritmo em relação à atividade de trabalho. O ser humano que atua no mundo busca operações cada vez mais adequadas e eficazes na realização de suas atividades. Assim, como indicado anteriormente, a utilização de ações sucessivas, regulares e harmônicas, além de indicar certa facilitação, gera um sentimento de prazer na conclusão das tarefas. Porém, diferente disso, temos outra condição quando, pela atividade mágica, o ritmo tomado como forma é capaz de ampliar sentimentos e suscitar efeitos evocadores. É como se o ser humano, agora consciente da possibilidade de ordenar ritmicamente seus movimentos na relação com os objetos e ações humanas, arrancasse do trabalho novas possibilidades de agir sobre ele. É como se o ritmo fosse liberado do seu trabalho real, embora, na atividade mágica, ainda possua uma vinculação teleológica prática. Segundo Lukács (1966a), quando se estabeleceu essa transposição, uma vez que o ritmo é liberado de função prática, do concreto trabalho em que nasceu, não havia nada que se opusera a uma generalização ulterior, a uma ampliação ainda mais evidente.

Consegue o ritmo, agora, “dançar” de uma atividade à outra. Na relação com a magia, o ser humano potencializa sua força sobre o mundo e se coloca como sujeito que atua e aprofunda suas relações. O ritmo, considerado inicialmente um momento da vida real – do ser humano que trabalha e o utiliza de forma a facilitar seu movimento de trabalho – passa a ser um reflexo desse momento mágico. Como reflexo, ele se incorpora a outras atividades humanas, como peça autônoma refletida da realidade. Enriquece o acervo experimental do ser humano como aspecto preservado pelas relações dele com o mundo e passa a ser utilizado de modo novo, em novas conexões.

Essa possibilidade de utilização do ritmo em novas conexões, associada à ampliação consciente do mundo e à criação de relações sempre novas, leva necessariamente à própria complexidade do ritmo. Ações como bater em um objeto orientado por determinada função útil – quebrar, esmagar, polir – exigiram determinada ação rítmica do ser humano. Diferente é pensar a utilização do ritmo numa atividade ritual de agradecimento à colheita ou ao nascimento, por exemplo. Embora ainda se estabeleça num vínculo com uma ação útil, o ser humano agora se depara com a necessidade de refigurar suas ações em um complexo ampliado. Na relação com a reprodução mimética do mundo – desenvolveremos a categoria da mimese na próxima seção –, o ritmo se submete à legalidade da atividade mágica. Encontram-se os modos mais adequados de ritmizar os rituais, de criar sempre novas experiências e significados.

Podemos considerar, desse modo, partindo das formas abstratas de reflexo do real, que simetria e proporção seguem o mesmo caminho. Como elementos estruturais da produção artística, simetria e proporção também se apresentam como momentos desencadeadores do processo de independência do estético, e somente como momentos desencadeadores. Reforçamos que, nesse contexto, ainda não podemos falar de uma atividade artística independente. Simetria e proporção ganham destaque pela importância na produção de instrumentos que exigem determinada proporção – longitude, largura, altura, espessura – e determinada simetria – entre os lados, entre o eixo vertical e horizontal. Segundo Lukács (1966a), é impossível produzir qualquer objeto útil sem proporcioná-lo corretamente em relação à sua utilidade.

A utilidade, pelo desenvolvimento e ampliação da atuação do ser humano no mundo e o conseqüente desenvolvimento dos órgãos do sentido, possibilitou saltos importantes para o processo de independência do estético em relação ao seu caráter útil. Importante fator aponta Lukács (1966a) sobre o ritmo e que podemos plasmar para outras formas abstratas de

reflexo. O termo *ritmo concreto e particular, penetrado de conteúdo*, passa a significar um novo momento: o ritmo orgânico, o ritmo do trabalho, o ritmo mágico, o ritmo evocativo, o ritmo artístico presente na poesia, na música, na dança. Incorporando nessa passagem saltos ontogenéticos pouco mediados – e considerando a categoria da mimese fundamental para essa mediação –, apenas buscamos ilustrar como o efeito do conteúdo sobre determinada forma abstrata de reflexo indica mudanças na atuação humana.

Pensemos na suposta “dança” primitiva e seu caráter imitativo. Buscando o controle das forças da natureza, o ser humano alimentava a ideia de que a imitação de tais movimentos tornaria possível a posse dos poderes dessas forças. E, como indicado, o ser humano encontra na natureza imagens rítmicas, simétricas e proporcionais. Destaca do seu entorno e da sua atuação no mundo certa ordem e harmonia nas relações, que lhe possibilitam atuar de forma cada vez mais avançada. Imitar o movimento das águas, por exemplo, pressupõe certa continuidade, certa constância de movimento, em que o ritmo, em sua ação fraca e forte, marca a harmonia do ser humano que ritualiza os objetos da natureza.

O ritual submete as faculdades humanas a uma finalidade prática, na qual ritmo, proporção e simetria aparecem como formas pensadas, como formas destacadas, como possibilidade de atuação enriquecida pelo ser humano. E nesse processo, se o sentido humano se encontrava “cego” a essas formas particulares, novas necessidades fazem emergir novos conteúdos, e novos conteúdos fazem emergir novos sentidos, dominados pelo ser humano. Pensemos nas formas simétricas que atingem a condição de expressar a beleza e do quanto isso incorpora novos sentidos para uma futura atividade artística independente.

Novamente o ser humano se coloca no centro do processo. Ritmo, simetria e proporção ressurgem em novas combinações e variações, com finalidades determinadas por certo conteúdo, inicialmente mágico, posteriormente estético. Quando, no curso do desenvolvimento humano, o ser humano toma consciência, por exemplo, de ritmos de caráter fisiológico e os utiliza esteticamente, acaba refinando-os, diferenciando-os sem alterar seu caráter básico. Portanto, todo ritmo que se relaciona à atividade artística possui um caráter emocional, evocador. Mesmo se encontrando originariamente no processo de trabalho, “[...] só quando esse ritmo se aplica conscientemente, a evocação se faz meta e a inicial causa se faz teleológica.” (LUKÁCS, 1966a, p. 294, tradução nossa).

No diálogo com o campo da composição coreográfica, destaca-se o fato dessa transposição lenta entre a condição meramente casual dessas formas abstratas até seu domínio no processo de satisfação de novas necessidades. E isso demonstra como reduzir a forma da

dança a movimentos ritmados ou organizados proporcional e simetricamente nos leva a uma simplificação imediata de seu conteúdo. A complexidade das atividades humanas no tempo presente evidencia como essas formas abstratas, conscientemente dominadas pelo ser humano, passam a dar qualidade ao gesto que favorece a materialização da ideia evocativa intencionada pelo artista. Ritmo, proporção e simetria se incorporam na coreografia pela possibilidade de dar qualidade temporal e espacial ao conjunto de ações que sintetizam a evocação.

A obra *Triz* (2013¹⁵), do mineiro Grupo Corpo¹⁶, oferece-nos um exemplar qualificado de como a simetria pode se destacar como elemento de importância fundamental para a intenção evocativa do conjunto coreográfico¹⁷. O mote da composição é dialogar sobre os perigos e os riscos cotidianos vivenciados pelos sujeitos, como se a vida estivesse sempre por um triz. Tendo a Espada de Dâmocles¹⁸ como referência, a coreografia de Rodrigo Pederneiras atua nesse limiar, como se os gestos coreográficos estivessem sempre por um fio. A simetria se plasma evidente na relação dos gestos coreográficos – grande parte deles orientado pela formação de duos e trios – com o figurino que, dividindo o corpo dos bailarinos ao meio, na cor preta e branca, realça essa condição de limite.

Figura 3: Figurino e cenografia de *Triz* (2013)



Fonte: Acervo Grupo Corpo.¹⁹

¹⁵ Parte da obra coreográfica disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XnFf3IfYX3Y>

¹⁶ Grupo de dança brasileiro fundado por Paulo Pederneiras em 1975, em Belo Horizonte. Possui amplo repertório coreográfico, sendo considerado um dos mais representativos grupos de dança do país e aquele que construiu uma abordagem original e própria em suas obras.

¹⁷ Com isso, não estamos afirmando que ritmo, proporção e simetria sejam características a serem escolhidas em uma ou outra obra, a favor da criação. Pelo contrário, como qualidade da composição, atuam, em todo caso, independentemente do seu destaque, refinando ou até obstaculizando a ideia artística pretendida.

¹⁸ Dâmocles, conselheiro da corte de Dionísio, o Velho tirano de Siracusa, século IV a.C., ficou célebre ao longo da História pelo lendário episódio da Espada de Dâmocles, que se tornou uma expressão que significa perigo iminente ou os riscos inerentes à posição de mando. Referência e conto disponíveis no link: <https://www.ufrgs.br/fce/a-espada-de-damocles/>

¹⁹ Imagem disponível em: <https://grupocorpo.com.br/obra/triz/>

Freusa Zechmeister recorre a malhas inteiriças e ao uso exclusivo e bloqueado do preto e do branco para seccionar em duas metades, verticais e simétricas, o corpo dos bailarinos. A opção pelo corte longitudinal e pela ocupação, de cima a baixo, de cada lado do corpo, com a antítese cromática do outro, leva às raias a brincadeira em torno da relatividade do limite. Colocadas em movimento, as extensas massas de preto e de branco, tão claramente demarcadas na visão estática da forma, já não permitem mais que se precise sequer o corpo a que pertencem. (GRUPO CORPO, 2013, f. 00).

O destaque dado à simetria nos mostra como o ser humano, de relações tão casuais, pode alcançar um domínio tão refinado e enriquecido no que se refere às atividades artísticas. Um refinamento que não se limita a fazer melhor ou de forma mais eficaz o gesto no sentido prático e utilitário, mas que essencialmente consegue abstrair e generalizar de formas simétricas, proporcionais e rítmicas, a possibilidade de evocar o sentimento de insegurança, de risco, de ruptura. Essa possibilidade de encontrar na síntese entre os elementos, orientados por suas qualidades temporais e espaciais, qualidades evocativas, revela a condição humana de agir intencionalmente a favor da composição que, no atual conjunto, se faz coreográfica.

Essa transformação compreende a própria alteração do conteúdo que mobiliza o ser humano em seu processo criativo. Nessas regiões limiares, as investigações de Lukács nos possibilitam avaliar as razões efetivas que determinam o desprendimento progressivo e autônomo do fato estético, fato possível apenas em momentos posteriores da história. O fio condutor para a interpretação dessa relação se encontra na explicação da passagem da satisfação utilitária, resultado do trabalho harmoniosamente realizado, para o sentimento de ritmo, de proporção e de simetria. A esse respeito, as palavras de Tertulian (2008, p. 220-221) indicam que, no processo

[...] da passagem da simples satisfação utilitária ou agradável à satisfação estética, a mediação determinante viria de uma feliz revelação emocional e intelectual: a descoberta, pela consciência primitiva, no caos e nas trevas circundantes, de uma ordem necessária, o prazer e a satisfação que dá o sentimento de instalar um domínio estável entre a perturbadora mistura dos fenômenos que se manifestam em torno. (TERTULIAN, 2008, p. 220-221).

Foram o contentamento e a alegria que afetam a sensibilidade humana durante a revelação original de uma ordem no mundo, expressos no frenesi imaginativo da ornamentação primitiva, que perenizaram, na continuação do tempo, o prazer estético experimentado diante dessa ordem. Chegamos então, ao tempo presente, à compreensão de que cada paixão humana, cada estado e cada experiência têm seu tempo e ritmo, proporção e simetria. Como forma de reflexo da realidade, a função evocativa dessas formas abstratas se torna *telos*. Nas palavras de Stanislavski (1997, p. 186-187), “o tempo-ritmo tem a capacidade

mágica de afetar o estado de espírito [...] Ele estimula não apenas a sua memória emocional [...], mas também dá vida à sua memória visual e às suas imagens.” Quantos foram os refinamentos para que possamos alcançar o estágio dessas afirmações? Passamos da busca por certa harmonia das ações de trabalho à possibilidade de evocar sentimentos por meio do ritmo.

Precisamos dele em combinação com as circunstâncias dadas, que criam uma disposição de espírito, e precisamos dele por sua própria substância interior. Uma marcha militar, um pequeno passeio ou um cortejo fúnebre podem ter o seu tempo-ritmo marcado da mesma forma e, no entanto, uma diferença infinita os separa no que diz respeito aos seus respectivos conteúdos interiores, que alimentam nossos sentimentos. (STANISLAVSKI, 1997, p. 187).

Quando considerados no plano da consciência de si, o ritmo, a proporção e a simetria perdem sua função utilitária e emergem como função estética. Expressam tanto a estabilidade e a autonomia do ser humano solidamente estabelecido em seu ambiente como a iluminação da consciência por sua própria flexibilidade interna, por uma força que volta sobre si mesmo.

3.2 A MIMESE COMO GERME DA EVOCAÇÃO ARTÍSTICA: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DAS PRÁTICAS MÁGICAS

O conhecimento cada vez mais adequado da realidade possibilita ao ser humano conhecer seu entorno e, conseqüentemente, conhecer a si mesmo. Como mencionado, o afastamento cada vez mais consolidado do ser humano em relação à estreiteza de sua dimensão biológica, o conhecimento e domínio sobre seus próprios órgãos do sentido, e a possibilidade de conservação e transmissão dessas novas experiências imprescindíveis para a vida da espécie, materializam-se na adaptação ao mundo circundante, no domínio do próprio corpo, dos próprios movimentos, enfim, dos meios mais importantes para o domínio do mundo. A consciência do fim de uma ação supõe, portanto, o reflexo dos objetos para os quais se orienta (LEONTIEV, 1978).

Para Lukács (2012; 1966a), a acumulação das experiências do trabalho segue um duplo caminho. Inicialmente, busca eliminar e conservar os movimentos usuais, aqueles mais essenciais, fixados como reflexos condicionados. A captura de uma imagem cada vez mais exata do setor da realidade que se busca apropriar torna-se elemento fundamental desse processo. Já seu segundo componente ou caminho a ser seguido relaciona-se à necessidade de

comunicação, transmissão ou conversão em fundamento da ação, da aparência conseguida mediante o reflexo.

[...] o pôr teleológico conscientemente realizado provoca um distanciamento no espelhamento da realidade e como, com esse distanciamento, nasce a relação “sujeito-objeto” no sentido próprio do termo. Esses dois momentos implicam simultaneamente o surgimento da apreensão conceitual dos fenômenos da realidade e sua expressão adequada através da linguagem. (LUKÁCS, 2013, p. 84).

Para Marx (2007), a linguagem é tão velha como a própria consciência. É considerada por ele como a *consciência real, prática*. No trabalho, os homens entram em relação, em comunicação uns com os outros. Ao agir sobre a natureza, os movimentos de trabalho dos homens agem igualmente sobre os outros participantes na produção. Assim, as ações humanas recolhem para si uma dupla função: uma função produtiva e uma função de comunicação. No processo de desenvolvimento e complexificação das ações do trabalho, portanto, nascem movimentos que conservam sua forma de movimento do trabalho, mas que perdem o contato prático com o objeto.

Estes movimentos, bem como os sons vocais que o acompanham, separam-se da tarefa de agir sobre o objeto, separam-se da ação de trabalho e só conservam a função que consiste em agir sobre os homens, a função de comunicação verbal. Por outras palavras, transformam-se em gesto. O gesto nada mais é que um movimento separado do seu resultado, isto é, um movimento que não se aplica ao objeto para o qual está orientado. (LEONTIEV, 1978, p. 86).

Reforçamos que, no contexto da comunicação primitiva, conforme apontado na introdução deste estudo, a comunicação tem um claro caráter *mimético*, categoria de relevante importância para a pesquisa. “[...] as palavras e os gestos que com o tempo chegam a ser convencionais são precisamente aqueles que melhor resultado possuem na relação dos homens entre si.” (LUKÁCS, 1966b, p. 26, tradução nossa). As expressões miméticas da realidade cotidiana, cuja finalidade é voltada para determinadas ações práticas, acabam se envolvendo em uma aura de evocação emocional. Não basta apenas transmitir conteúdos a partir de uma comunicação simples. Ao buscar o convencimento daquele que recebe a comunicação ou colocá-lo em ação, o efeito evocativo é carregado de emoções, fruto da relação dos homens em coletividade.

E para que fosse possível selecionar o gesto que melhor expressasse o significado da comunicação a ser concretizada, o ser humano também se debruça a encontrar nele um caráter unívoco e concentrado que, pelo apelo ao seu caráter sensível, também possa evocar sentimentos. “A evocação de impressões afetivas pela linguagem, os gestos, a ação, etc., é um

dos momentos necessários da vida cotidiana muito antes que exista a arte e sem apresentar necessariamente a tendência para se transformar em arte.” (LUKÁCS, 1966b, p. 27, tradução nossa). A *mimese* se concentra na intenção de despertar no espectador determinadas ideias, convicções, determinados sentimentos, paixões. “A *mimesis* tinha, nas ritualizações mágicas, um caráter profundamente *evocativo*, a ação imitativa visando despertar no auditório representações, sentimentos, convicções determinadas.” (TERTULIAN, 2008, p. 233).

E para além desse efeito evocativo provado no outro, Lukács (1966b) nos possibilita chaves analíticas importantes em relação ao caráter mimético das ações humanas, no que se relaciona à gênese da intenção estética. Um primeiro ponto a ser considerado se refere ao caráter antinaturalista que a *mimese* assume nesse contexto. A necessidade de evocar sentimentos no outro exige, na prática mimética, que os sujeitos tenham que discriminar e hierarquizar as imagens que buscam ser evocadas em suas articulações. O ser humano se torna consciente daquilo que busca plasmar mimeticamente, definindo o que se preserva e o que se descarta para que o efeito evocador seja possível.

Basta recordar o exemplo apresentado, na introdução desta pesquisa, sobre a representação da quantidade de dias segundo um trajeto definido, utilizando os gestos. Tendo dominado empiricamente o movimento do sol, o ser humano reconhece seu efeito no movimento cotidiano dos dias. O gesto de um arco desenhado no céu expressa o conhecimento mais aproximado possível sobre esse fenômeno, que mesmo sendo reconhecido ainda em sua forma mística, precisa ser representado objetivamente. A representação das mãos próximas ao rosto, somada aos olhos fechados indica o sono, que somado ao gesto anterior, codifica a representação mimética do dia e da noite e do número de vezes que esse movimento será necessário para que se cumpra a representação prática da jornada de viagem.

Esse exemplo nos possibilita afirmar uma das principais faculdades desenvolvidas no ser humano no que diz respeito ao caráter evocativo da representação pelos atos da magia imitativa: o que Lukács (1966b) nomeou como *evocação dirigida*. Essa faculdade aparece diretamente ligada à função das produções miméticas e evocativas assumindo um caráter mágico. Para o autor, a evocação mimética de acontecimentos e personagens na ação mágica engendra, na consciência receptora, pela primeira vez, uma conduta específica de distanciamento do ser humano em face da vida imediata da cotidianidade, o que possibilita a ele fixar na consciência um papel contemplativo.

Como a organização evocativa tem em vista despertar as representações e os sentimentos determinados, implica uma “conversão teleológica” dos elementos: os personagens e os acontecimentos não são mais contemplados em sua realidade material, *mas como expressão*

figurada dos sentimentos evocados. Começam a ser tomados como mimesis, e não como realidades brutas. (TERTULIAN, 2008, p. 235, grifo nosso).

Não podemos deixar de considerar que os complexos miméticos evocativos na magia ainda possuem uma função prática bem clara. A substituição da expressão direta dos sentimentos por sua evocação, nesse contexto, ainda possui um caráter efetivamente útil. Mas, da mesma forma, são capazes de engendrar um prazer inédito. Retomamos o exemplo da dança para discorrer sobre tais considerações. Iniciamos por um exemplo apresentado por Lukács (1966b), considerando aquilo que ainda não alcançou o salto necessário para ser considerado mimese mágica e, portanto, ainda sem esse caráter *antinaturalista* e sem pretensão de uma *evocação dirigida*.

Para o autor, o êxtase e a mimese são contrários excludentes entre si, ainda que no contexto mágico apareçam, por vezes, de forma simultânea. Apoiado numa passagem de Erwin Rohde, Lukács (1966b) nos apresenta uma breve descrição de uma dança selvagem. A festa, celebrada no alto das montanhas, é ambientada por tochas e fogueiras que iluminam a noite. Executando uma música ruidosa, com o som violento de címbalos de bronze e grandes tambores de mão, o som age como se levasse à loucura aqueles que celebram. Excitados pela música, os celebrantes acompanham a dança selvagem com gritos.

Nada de canto: a violência da dança não o permitiria. Pois a dança não era o passo médio e movimentado com que, por exemplo, os gregos de Homero avançavam no hino. O enxame de entusiastas desce a montanha em círculos furiosos, em redemoinhos, sem limites. A maioria deles eram mulheres, que se debatiam nessas danças redemoinhos até a exaustão. [...] Assim, eles ficam furiosos com a supressão extrema de todos os sentimentos, e em ‘mania sagrada’ correm em direção aos animais escolhidos como vítimas, os agarram e rasgam o saque apreendido, e rasgam a carne sangrenta com seus dentes, e a consomem crua. (ROHDE, 1910, apud LUKÁCS, 1966b, p. 48, grifo do autor, tradução nossa).

As vestes seguiam esse caráter selvagem: peles de carneiro pelo corpo, chifres na cabeça, punhais nas mãos decorados com heras e os cabelos agitados como serpentes. Os que se submetem a essa dança se colocam em uma espécie de loucura. Para Lukács (1966b, p. 49, tradução nossa), a excitação extrema era precisamente a finalidade que se buscava. A exacerbação violenta do sentimento tinha como sentido religioso que somente a partir dessa libertinagem, essa suposta “ampliação do ser”, o ser humano podia se sentir em contato e união com seres de uma ordem superior. “O deus está invisivelmente presente entre os seus devotos entusiastas, ou pelo menos está perto, e o barulho da festa serve para receber definitivamente aquele que se aproxima.” A dança selvagem apresentada aqui, diferente das

formações e processos de natureza mimética, se apresenta como um momento primitivo e com forte apelo ao caráter unitário da vida cotidiana²⁰.

Não há, nesse sentido, uma finalidade mágica vinda de “fora”. Presa a sensações imanes do ser experimentadas por movimentos que se desprendem muito lentamente e de maneira pouco autônoma em relação às sensações mais imediatas, a dança selvagem representa um passo ainda muito incipiente no processo de autonomia de uma ação verdadeiramente evocadora. Caminada (1996) sublinha o caráter das danças convulsivas, caracterizadas por uma suposta “não subordinação” dos membros do corpo à vontade de quem a executa. Em círculo, os executantes marcam o compasso com os calcanhares, enquanto mantêm os olhos voltados para cima. Os corpos, cobertos de suor, pelo resultado dessa postura, tornam-se convulsionados, afetando todo o sistema muscular.

O que se coloca aqui, independente da nomeação dada a cada manifestação apresentada, relaciona-se à impossibilidade de acentuar nessas ações um princípio evocativo, ou seja, a intencional finalidade de provocar no outro desejos, emoções e sentimentos com uma direção clara. O necessário distanciamento do ser humano em face da vida cotidiana não se apresenta nesse caso, o que ainda não estabelece um delineamento claro entre ele e o objeto, os aspectos subjetivos e a objetividade do mundo.

O salto necessário para que possamos indicar os germes de um efeito evocador ganha forma e substância num conjunto posterior de mediações, conforme indicado. Vejamos no contexto daquilo que estamos considerando, empiricamente, como dança. Caminada (1996) destaca que as danças de imagem ou imitativas resultam da observação do mundo exterior, na tentativa de imitá-lo. Nessa perspectiva, por exemplo, imitar os animais significa não só identificar e incorporar suas características, mas também reconhecer sua importância para a alimentação e sobrevivência do ser humano. A estilização do movimento acaba por sobrepor seu aspecto natural, indicando o aspecto antinaturalista evidenciado por Lukács (1966b), no que se refere à *mimese*.

As danças de armas – ou danças guerreiras – podem nos oferecer uma imagem mais adequada sobre esse ponto. Ao representar uma luta vitoriosa através da dança, o ser humano tinha por finalidade garantir o êxito de uma expedição ou de uma batalha real. A ideia da utilização das armas inclusive tinha por finalidade a necessidade do executante de adquirir certa qualidade de domínio dos instrumentos, mesmo que de forma alegórica. Bourcier (2008) evidencia que as danças guerreiras existem desde a época neolítica, voltando com força de

²⁰ Importante, no entanto, considerar a necessidade de definição de determinada sequência de ações, da utilização de determinadas roupas e adereços, que indicam certa representação simbólica.

evidência na sociedade Grega. Em Esparta, a *pírrica*, considerada dança guerreira, é de acentuado caráter ritualístico. Era considerada elemento essencial da educação geral, como preparação militar, além de sua função religiosa. Compreendia o aprendizado de exercícios preparatórios de flexibilidade, “chegando o aprendiz até a ter de jogar o corpo para trás e alcançar os tornozelos com as mãos. Em seguida, ensinava-se a *quironomia* (porte de braços e mãos), simulacro dos gestos de combate.” (BOURCIER, 2008, p. 32). Divididos em grupos, os *pirriquistas* simulam batalhas com adversários, caracterizando-se pelo uso constante de voltas e giros. Perseguições e combates são simulados pela definição de personagens e ações de luta específicas.

A passagem indicada revela o caráter intencional do efeito evocativo no contexto da mimese mágica. A suposta “conversão teleológica”, indicada por Lukács (1966b), evidencia-se numa organização evocativa que tem em vista despertar as representações e sentimentos determinados, mesmo que ainda de forma mágica. A simulação da luta não é a batalha propriamente dita, mas a expressão figurada dos sentimentos que ela evoca. Ainda que sua intenção se mantenha na disposição do ser humano de conseguir um efeito positivo na guerra e o consequente refinamento de suas habilidades corporais, evidenciamos que a conduta evocadora acaba sendo comandada por uma finalidade mágica que vem de fora. Desprende-se de uma necessidade imanente e se regula por finalidades externas.

Essa força vinda de fora, que orienta os pensamentos e sentimentos na direção designada pela intenção mágica, e não mais baseada apenas em interesses puramente genéticos, representa um importante passo no desprendimento do fato estético em relação à imediatez da vida cotidiana.

Quando a evocação (a mimesis) começou, por um efeito de certa forma indireto, a ser tomada por si mesma, quando se tornou o princípio constitutivo autônomo das elaborações, a atividade estética se libertou da tutela da magia e pôde afirmar sua independência. (TERTULIAN, 2008, p. 235).

Sobre essa análise, mais uma vez Lukács (1966b) reforça o estudo da gênese como um importante fator para domínio da análise estrutural das atividades artísticas particulares. Concluindo que a *evocação dirigida* nasce sob a ação de estimulantes externos, o autor reafirma que a homogeneização da subjetividade no ato da produção estética só será concebível como resposta a um impulso vindo de fora. Assim, qualquer evocação por mimese não seria possível se a prática da vida cotidiana não tivesse fixado certos gestos, palavras e conteúdos a partir de determinados efeitos desencadeadores de emoções.

Segundo Lukács (1966b, p. 41, tradução nossa),

[...] as formações estéticas são reflexos da realidade objetiva, e seu valor, sua significação, sua verdade descansam na capacidade que possuem de captar corretamente a realidade, reproduzir e evocar nos receptores a imagem da realidade subjacente a elas mesmas.

Resulta que as categorias e os modos de comportamento que preparam o sentido estético nascem de determinados momentos da prática mágica. Para Lukács (1966b), só a visão clara do ponto de chegada pode iluminar as obscuridades do ponto de partida, visto que “só ao final é possível colocar de forma clara como a vinculação inseparável do evocativo e do mimético produz uma nova espécie de consideração do cosmos no refletido [...]”. (LUKÁCS, 1966b, p. 65, tradução nossa). Essa nova objetividade, como forma de reflexo evocador, produz uma reelaboração original do real, possibilita a descoberta de conteúdos ocultos e faz irradiar uma nova luz ao já conhecido.

Nesse processo, novamente retomamos a relação intrínseca entre a subjetividade e a objetividade. A mimese, num aspecto objetivo, por ser um reflexo cada vez mais profundo do real, possibilita a conservação e a preservação da vida. Pressupõe que as novas gerações poderão acessar aquilo que foi refletido e fixado na prática social. Subjetivamente, a cópia de formas de reação assimiladas e conservadas na realidade objetiva fixa e intensifica as capacidades do ser humano na luta pela existência (LUKÁCS, 1966b). Esse distanciamento da percepção imediata e de sua determinação predominantemente fisiológica age no fluxo de desenvolvimento do fato estético e de toda vida do ser humano. As conformações artísticas, abarcando cada vez mais intensamente, de forma quantitativa e qualitativa, conteúdos que antes lhes eram inacessíveis, possibilitam ao ser humano ampliar e abranger, no sentido de refletir a totalidade das determinações, a intensificação das características internas e a ampliação do alcance das determinações relevantes para a reflexão estética.

[...] um enriquecimento tão extenso e intenso do conteúdo estético tem como consequência necessária um refinamento das formas, uma ampliação do seu âmbito de validade, um aprofundamento da sua concordância com a realidade. Sem levar em conta esse aspecto, é impossível conceituar filosoficamente a evolução artística que realmente ocorreu. (LUKÁCS, 1966b, p. 111, tradução nossa).

O domínio dos princípios evocativos, que inicialmente incide sobre unidades formais pouco mediadas, como a referência ao gesto, por exemplo, cria as condições para que hoje o ser humano possa compor formas cada vez mais enriquecidas, tanto no que se refere à riqueza de conteúdo – caso da arte como forma superior de reflexo – quanto no que se refere à riqueza de elementos que compõem as sínteses formais. Veremos, no decorrer do estudo, de que

forma o gesto se transforma em gesto coreográfico e se incorpora a finalidades artísticas infinitamente mediadas e orientadas a variadas intenções comunicativas.

Desempenhando um papel imprescindível e múltiplo dentre as relações sociais, a evocação se transforma num fator de importância na vida cotidiana dos homens, principalmente no que se relaciona à utilização consciente da evocação para alcançar determinados fins. Para Lukács (1966b), a estreita vinculação do evocador e do mimético no intercâmbio cotidiano dos homens tem como fundamento o desenvolvimento dos sentidos humanos. Sua originalidade está em ligar o ato de mimese ao processo de exteriorização e de interiorização do em-si, do qual a subjetividade sofre uma confrontação intensa com as dimensões objetivas do real, resultando num movimento de purificação e de amplificação da subjetividade, até a constituição de uma experiência significativa para o destino do ser humano como gênero.

3.3 CAMINHOS ATÉ A “EROSÃO DO SAGRADO”: A PERSONALIZAÇÃO DOS RITOS LITÚRGICOS E O DOMÍNIO SEMPRE NOVO DO SER HUMANO

Nas indicações feitas sobre o complexo da mimese, delineamos considerações sobre a passagem entre a mimese da vida cotidiana, a mimese mágica e a evocação. Podemos afirmar que no período mágico se estruturam determinadas categorias da ciência e da arte, inseparavelmente mescladas com as próprias representações mágicas. Assim, gestos, gritos, linhas, são espontaneamente percebidos e interpretados como portadores de conteúdo emocional. Lukács (1966a) considera que essas primeiras tentativas de reflexão estética da realidade mostram que o ritmo, por exemplo, em sua força aglutinadora e unificadora, pode produzir intensificações e exacerbações no movimento, normalmente indisponíveis para os gestos do cotidiano.

As condições genéticas nascidas no período mágico, no entanto, ainda não possibilitam que a estética atinja determinado nível de substancialidade. Da mesma forma, o conjunto de elementos que caracteriza cada representação estética que conhecemos hoje – a dança, a música, a pintura – é organizado por motivos completamente alheios ao conteúdo artístico que reconhecemos atualmente. Pensemos nos êxtases orgânicos nos quais os elementos da dança não estão compostos subjetivamente de acordo com a intenção, mas ainda de forma muito casual. Continuamos, portanto, com as considerações que marcam,

gradualmente, a passagem do complexo da mimese à evocação, considerando os embriões da atividade de dança.

Conforme indicado, os giros marcam, necessariamente, a busca pelo êxtase nesses rituais. A torção da cabeça para frente e para trás potencializa os efeitos psicossomáticos. Os registros apontam movimentos em posição ereta, sendo o corpo afastado do chão. Percebe-se a influência natural do sol e da lua marcando o deslocamento dos homens em diferentes direções, da esquerda para a direita, acompanhando os astros e levando em conta sua influência no tempo dos ritos mágicos. Pelo incipiente desenvolvimento social caracterizado nesse período, o corpo carrega consigo os desafios de sobrevivência em um cenário hostil e incerto e, por isso, a imitação das forças da natureza, que nesse momento é mais poderosa que a força humana, marca a busca do seu necessário domínio.

Para Langer (1980), nesse contexto, a dança cria uma imagem de poderes inominados e incorpóreos. Abstrai a sensação de poder das experiências práticas em que essa sensação é geralmente um fator obscuro. Transforma-se na visualização “[...] de um mundo além do local e momento da existência animal da pessoa, a primeira concepção de vida como um todo.” (LANGER, 1980, p. 199-200). Os seres humanos

[...] trazem consigo a idéia de que esta imitação tornará possível a posse dos poderes dessas forças. Pode-se afirmar que no seu primórdio a dança foi uma manifestação naturalista. Os gestos se apresentavam desordenados; a repetição sincronizada desses gestos pode ser considerada a primeira técnica desenvolvida pelo ser humano.

O sol, a lua, as estrelas, o vento, as águas, a visualização do mundo como um reino de forças vivas, em que cada uma é um ser com desejos e propósitos que entram em conflito constante com outros pores teológicos, é a ideia chave de toda interpretação mítica e que domina as fases primitivas do desenvolvimento social. Os homens vivem num mundo de “poderes”, seres divinos, cujas vontades determinam o curso dos eventos cósmicos (LANGER, 1980).

O movimento da natureza, incorporado pelo ser humano ainda de forma animalesca, apresenta-se como possibilidade viável para um posterior domínio. Podemos analisar sua expressão de diferentes formas. Se considerarmos a dança segundo sua organização espacial, poderemos identificar o círculo (CAMINADA, 1996; BOURCIER, 2001) como umas das mais antigas formas de dança coletiva. Como ideia de proteção e união, segundo Caminada (1996), o ser humano realizava esses atos com seu próprio corpo antes mesmo de fazê-lo com materiais estranhos a si mesmo. Dançar ao redor do fogo ou de algum objeto tomado como

totem por um coletivo, por exemplo, indica a intensão de posse ou domínio sobre ele. Registros de danças africanas em que animadores são colocados no centro da roda indicam também, nas formações circulares, uma excitação nervosa recíproca, um abandono da identidade pessoal em proveito da identidade do grupo (BOURCIER, 2001).

Num caminho que transcorre de forma lenta e irregular, podemos acompanhar a passagem de uma ação imanente dos sujeitos para situações de dança associadas à mimese mágica. O distanciamento cada vez mais evidente entre ser humano e objeto, o alargamento da apropriação das referências sobre o mundo e o seu conseqüente desenvolvimento subjetivo contribuem para a ampliação das possibilidades de movimento nas diversas atividades humanas. O próprio desenvolvimento dos instrumentos de trabalho confere novas imagens para novas reproduções a partir do movimento corporal.

Podemos citar como exemplo a utilização de cruzamentos, entrelaçamentos e travessias nesses rituais. Sachs (apud CAMINADA, 1996, p. 18) nos chama atenção para o fato de que trançar cordas é uma atividade simbólica que aparece com frequência e que se baseia na noção de tecer e fiar, possível num estágio posterior do desenvolvimento. “No ato de juntar dois fios, podem-se ver a dualidade do poder e a penetração da potência dos dois sexos requeridos para gerar.” Assim, muitas são as representações de dança que se utilizam dessa característica no movimento coletivo daqueles que atuam. Para Bourcier (2001), acompanhamos o desdobramento dos círculos, o surgimento das aspirais simples e aspirais de dupla e a possibilidade da atualização de motivos ornamentais e geométricos que antes não eram possíveis.

E aqui também podemos identificar a organização dos gestos miméticos em uma sequência lógica que representa o círculo fechado de um ritual, a noção de um conjunto de ações que carregam consigo determinada finalidade no arranjo das práticas mágicas. Isso nos sugere que a evocação extrapola, nesse estágio, a limitação a uma forma parcial e pouco desenvolvida, embora ainda careça de inúmeras mediações para que consiga relativa autonomia em relação ao seu conteúdo ritualístico.

Amplia-se o domínio sobre o mundo e, de forma orgânica, diversificam-se as formas de atuação nesse mundo. Compreendemos que o domínio sobre a natureza pelo trabalho possibilitou ao ser humano ampliar seu campo de atuação, descobrindo continuamente sempre novas propriedades nos objetos. Esse contínuo processo, atuando na totalidade do ser social de forma irreversível, alimentou-nos de conteúdos sempre novos, incluindo aqueles que

paulatinamente atuam na diversificação e domínio cada vez mais consciente dos gestos e das formas de organizá-los em prol de uma comunicação cada vez mais enriquecida e completa.

Segundo Lukács (1966a), essa gigantesca transformação que abre um abismo entre o ser humano e o desenvolvimento dos outros animais se deu no plano social, principalmente no que se refere ao trabalho e à linguagem. Vale ressaltar que para além de mudanças anatômicas, a nova classe de atividades e ocupações se baseia, antes de tudo, em uma nova base funcional da vida humana. “O homem, sem dúvida, recebeu da natureza todas as possibilidades de seu devir autoproduzido; mas em sua peculiaridade essencialmente humana, é um produto de seu próprio trabalho.” (LUKÁCS, 1966b, p. 31, tradução nossa). O domínio consciente do mundo que supera o elemento instintivo puramente biológico possibilita ao ser humano dar respostas sempre novas a novos problemas, como no caso do gesto ou da cadeia de gestos mais adequados para determinado efeito que se busca alcançar a partir dos rituais mágicos.

De acordo com Sachs (1937, apud LANGER, 1980, p. 202),

[...] podemos ver que tem sido o destino da dança animal distanciar-se cada vez mais da natureza. O impulso de compor os movimentos numa dança estilizada, para assim torná-los menos reais, tem tirado a forma natural cada vez mais dos passos e gestos. Com maior rapidez, o andar do pato torna-se um simples passo agachado (...) Por outro lado, talvez movimentos de uma origem motora puramente individual tenham sido considerados miméticos e semelhantes aos de animais e recebido uma nova interpretação.

A coletividade e as diferenças resultantes dos agrupamentos humanos também agem favoravelmente nessa diversificação. A fixação do ser humano a terra passa a produzir consideráveis modificações. O desenvolvimento da agricultura e a criação intencional de animais inverte o que anteriormente mencionamos sobre a supremacia das forças da natureza em relação à força humana. Ao tornar-se senhor do seu destino, o ser humano agora reage de forma intencional a seus efeitos. Ao mesmo tempo que descobrem na natureza novos objetos e propriedades, o desenvolvimento do trabalho contribuiu inevitavelmente para a aproximação dos membros da sociedade, multiplicando os casos de ajuda recíproca e de colaboração conjunta.

A consolidação e desenvolvimento dos agrupamentos humanos, o processo de organização social e desenvolvimento do sentido de identidade levaram a uma conseqüente *personalização dos ritos religiosos* em cada grupo. De uma inicial identificação com o “espírito”, percebe-se o refinamento de ações litúrgicas que se integram ao cotidiano das comunidades. A própria noção de alma, ausente até então, fortalece a imagem do culto aos

antepassados. Danças fúnebres, de fecundidade, de galanteio, de armas: a diversificação dos ritos diversifica a forma como o ser humano deverá atuar para que suas necessidades sejam atendidas.

Significativa consideração nos apresenta Nascimento (2014) sobre a importância de padrões de execução cada vez mais elevados nas danças presentes nessas festividades. Como cada ação litúrgica visava a determinados fins, as ações de dança também precisavam se especificar conforme o ritual litúrgico ao qual se referiam. “Há, assim, uma especialização ou diferenciação entre os conteúdos e formas das ações de dança a depender do ritual litúrgico ao qual ela responde.” (NASCIMENTO, 2014, p. 87). Essa necessidade de adequação da dança a cada ritual litúrgico possibilita, então, uma relação do ser humano com a dança cada vez mais consciente, cada vez mais intencional.

Podemos, portanto, nesse estágio, considerar o desenvolvimento da dança associada a diferentes culturas. Num salto histórico que, no entanto, busca ser coerente com os marcos que atuam como pontos de ruptura e avanço quanto ao domínio da coreografia como expressão formal da dança, fazemos um recorte em relação à cultura grega²¹, dada sua importância no que concerne ao imaginário mítico social. Compreendemos que, nesse período, a dança ainda está subordinada aos motivos litúrgicos que orientam os homens na satisfação de suas necessidades. Sobre a especificidade da ação de dança, segundo Nascimento (2014), analisamos o momento a partir do qual essas ações passam a ter um papel vinculado à atividade produtiva e religiosa, atribuindo a ela uma importância no processo de produção e reprodução da vida.

Conforme Bourcier (2001, p. 20, grifo do autor), as narrativas lendárias gregas situam em Creta a origem de suas danças.

[...] na ‘ilha ascendente’, segundo o qualificativo de Homero, que os deuses ensinaram a dança aos mortais, para que estes ‘os honrassem e se alegrassem’; lá foram reunidos os primeiros ‘Tiasas’ (grupos de celebrantes) em honra de Dionísio; lá foram compostos os primeiros ditirambos²² [...]; lá nasceu o *choros*²³ trágico e a

²¹ Importante considerar as contradições entre a humanização e a desumanização no contexto grego. De Pellegrin (2007, p. 66) esclarece: “Todas as instituições criadas pela sociedade escravocrata carregam em si a tensão do escravismo, que permitiu aos gregos que aplicassem com muita criatividade, originalidade e fecundidade o seu excedente, produzindo ciência, filosofia, arte. Conforme resume Vernant (1989), por trás do mármore da Grécia há o sangue de muitas outras civilizações, pois é somente por meio do seu excedente que uma sociedade produz o seu brilhantismo.”

²² Nas origens do teatro grego, o ditirambo era um canto coral de caráter apaixonado, constituído de uma parte narrativa, recitada pelo cantor principal, ou corifeu, e de outra propriamente coral, executada por personagens vestidos de faunos e sátiros, considerados companheiros do deus Dionísio, em honra do qual se prestava essa homenagem ritualística. Ditirambo consistia numa ode entusiástica e exuberante dirigida ao deus, dançada e representada por um Coro de 50 homens vestidos de sátiros. Os “sátiros” tocavam tambores, liras e flautas e iam cantando à medida que dançavam em volta de uma esfinge de Dionísio. Há quem diga que usavam falos

própria tragédia. [...] Creta foi um ponto de parada precoce; por escolha, fixaram-se na ilha no terceiro milênio antes de Cristo, para depois se espalharem pela Grécia continental; também a partir dali estabeleceram contatos contínuos com os colonos já estabelecidos no baixo Egito.

Chama a atenção de Bourcier (2001, p. 21), para além da utilização dos giros, saltos e de uma organização circular, a presença frequente do gesto simbólico nos rituais cretenses. “A dançarina estende os braços horizontalmente, quebra os antebraços na altura dos cotovelos e coloca-os em oposição, um para o alto, o outro para baixo; no primeiro caso, a palma se abre em direção ao céu, no outro, em direção à terra”. Como meio de comunicação com os deuses, os movimentos são cada vez mais carregados de simbologia, mantendo aquilo que preserva as formas de movimento que lograram efeito positivo em relação à liturgia. Destacamos o culto a Dionísio, conhecido como ditirambo. Caminada (1996, p. 49) assim o descreve:

O ritual ditirâmico compunha-se de uma dança de saltos, acompanhada de movimentos dramáticos e dotada de hinos apropriados. Muita pantomima era executada pelo coro de dançarinos, vestidos com pele de bode, numa alusão à ressurreição do deus bode; seus líderes trabalhavam sobre uma história completa a cujas danças foram acrescentados improvisos. A postura característica das mênades ou bacantes (possessas) – o corpo arqueado e a cabeça jogada para trás – significativa à postura clássica da histeria provocada pela falta de harmonia com o mundo exterior, destruída pela divisão do trabalho e pela propriedade privada, ao se dar a ruptura com a unidade tribal anterior.

Dionísio, deus do irracional, representa uma figura muito presente entre os gregos, impregnado em seus ritos, como muitos outros. Temos como exemplo o ritual da *boufonia*, no qual um escravo, representando um boi com fome, era espancado com um bastão cortado de uma planta e, sendo bode expiatório, era levado para fora das portas das cidades, enquanto os integrantes gritavam: “fora com o boi fome: entrem a riqueza e a saúde.” (CAMINADA, 1996, p. 50). Observamos aqui a representação de uma história completa que atua no sentido de evocar, na figura de Dionísio, o desejo da riqueza e da saúde para a cidade.

Evidenciamos, portanto, a análise de Lukács (1966b) ao indicar que a evocação dos sentimentos é um processo radicalmente diferente de sua expressão direta. Por isso, dos ritos em que o ser humano, em processo de histeria, alimentava-se ferozmente de carne crua, observamos um ritual litúrgico que sugere evidentemente o contrário: a oferenda da carne para fora das portas da cidade, como se a troca pudesse possibilitar o retorno da riqueza e da saúde. Quero alimento, ao mesmo tempo em que o ofereço na composição do ritual litúrgico.

postiços. Mas apesar do que se possa pensar, essa cerimônia era totalmente religiosa, uma espécie de hino no meio de uma missa. Também se acredita que haveria o sacrifício de um animal, provavelmente de um bode.

²³ Choros designava um grupo de dançarinos e cantores usando máscaras que participavam ativamente nas festividades religiosas e nas representações teatrais.

E para que essa comunicação se desse de forma qualificada e sem ruídos, o que poderia comprometer sua finalidade litúrgica, a simbologia dos gestos é acompanhada por uma riqueza de elementos que potencializam a ideia a ser evocada. Os objetos que faziam referência a cada ritual eram manuseados e utilizados seguindo um modelo muito mais imitativo do que abstrato, efetivando-se como ações reais no espaço da dança. A estrutura de um coro de dançarinos também reforça a possibilidade do ser humano de partilhar uma intenção e organizar de forma coletiva as ações de cada membro em prol da totalidade da liturgia.

Observamos, portanto, que o afastamento gradual das barreiras naturais se vincula a essa intensificação e enriquecimento do intercâmbio da sociedade com a natureza, já que os homens que constituem a sociedade desenvolvem relações cada vez mais complicadas entre si, o que também aumentará, complicará e refinará suas determinações internas (LUKÁCS, 1966b). As mudanças nas relações sociais dos homens entre si, no metabolismo da sociedade com a natureza, afetam necessariamente os complexos vivenciáveis que influenciam de imediato os fundamentos do modo de evocação das diferentes artes e gêneros artísticos, ainda que em germe. O salto é evidente. As mediações preservadas no ritual dionísico evidenciam certa autonomia da mimese em relação à atividade mágica. Essa mudança na estrutura da atividade apresenta raízes importantes para a posterior evocação artística.

O mundo muda em si mesmo para os homens, e a própria mudez do homem diante do mundo e diante de si mesmo, se dissolve com essa autoconsciência em uma nova capacidade de expressão. Essa autoconsciência engloba todas as alegrias e todos os sofrimentos que o homem pode experimentar e viver diante do mundo, e assume nas obras aquela voz que eleva aquela mudez específica à linguagem autoconsciente e nela a articula. (LUKÁCS, 1966b, p. 543, tradução nossa).

A complexificação dos rituais atua na composição cada vez mais intencional e completa da história a ser encenada. Poderíamos citar outros exemplos vinculados ao ritual dionísico que expressam essa estrutura regular da liturgia: as danças bélicas, fúnebres, agrícolas, nupciais, entre outras. As dualidades expressas nas representações, o bem e o mal, a vida e a morte, a riqueza e a pobreza, explicitam a entrada do princípio dinâmico do drama no teatro e, da mesma forma, na dança, será teatralizado tanto na tragédia como na comédia.

Segundo Caminada (1996, p. 50), do ditirambo “nasceram dois ramos do teatro cantado e dançado do helenismo, nas suas formas primordiais: a tragédia (palavra originada de *tragos* = bode e *odé* = canto) e a comédia (*comos* = desfile, cortejo e *odé* = canto)”. Chama-nos a atenção o fato de que, agora, a história a ser encenada indica inclusive a criação de manifestações do teatro e da dança que pressupõem certa caracterização para as diversas

ações e elementos que compõem as peças, vinculada à substância evocativa necessária e possível ao ser humano nesse estágio de desenvolvimento. A tragédia e a comédia representam estilos que passam a evocar determinada ideia identificada de antemão. O refinamento das ações dos atores, portanto, precisa ser guiado pelo motivo que alimenta as histórias a serem dramatizadas e dançadas, diferenciando-as em danças trágicas e danças cômicas.

O principal tema da tragédia, por exemplo, é o confronto dos homens com o destino. A partir desse confronto, a dramaturgia grega cria seus heróis. Para Suassuna (2014), auxiliado pela análise de Aristóteles, a tragédia é a imitação de ações de caráter elevado, completa em si mesma. Possui certa extensão, linguagem e várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes do espetáculo, inclusive a dança. Nesse sentido, segundo Aristóteles, a parte mais importante da tragédia é o da *organização dos fatos*, pois sua imitação não é de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade. O personagem trágico é levado por suas qualidades e defeitos a um conflito. Seu dilema central está na ideia de um fim a escolher ou a repelir.

[...] vê-se que a tragédia é causada pela *vontade* e não pela *fatalidade*. As pessoas comuns escolhem sempre o caminho mais tranquilo e seguro; as personalidades trágicas escolhem os de maior perigo, os mais arriscados e cheios de grandeza. [...] Na tragédia grega, surge o dilaceramento interior do personagem, mas a ênfase maior é colocada no seu choque com as circunstâncias exteriores. (SUASSUNA, 2014, p. 129-130, grifo do autor).

Considerado o primeiro grande trágico da Grécia, Ésquilo compunha peças com característica oratória, suplementadas por gestos expressivos de dança. Foi ele que fez progredir a dança trágica, desenvolvendo grande variedade de posturas e movimentos. A tragédia passa a distinguir o ator do dançarino, e a estrutura do palco passa a ser pensada distanciando-se do formato circular, de quando se dançava em torno de um objeto considerado sagrado. A *exaltação do ser humano* passa a figurar expressiva no palco, como um tempo de força e vitória, no sentido de erigir uma nova humanidade. Fazer chorar para fazer pensar: eis o produto da época áurea da Grécia.

Esse salto significativo impõe, ao ser humano, a possibilidade de abstrair da vida questões que superavam uma representação muito próxima de suas atividades cotidianas. O diálogo com a dimensão das vontades e desejos, podendo agora construir uma imagem ideal sobre a felicidade, sobre o sofrimento e sobre o destino humano, possibilita aos sujeitos atuarem criativamente na evocação de ideias que, mesmo que pareçam antagônicas, estabelecem diálogo com os sentidos humanos já desenvolvidos. O sentido da percepção, que

extrapola sua condição orgânica e fixa a eleição e generalização consciente de sentimentos e ideias, indica que os rituais já são capazes de superar sua imediata finalidade litúrgica e podem atuar em favor das aspirações e vontades humanas. A abstração alcançada no campo dos ritos exige, inclusive, a preparação do público e a possibilidade de colocá-lo como parte dessa determinada manifestação.

Em relação à organização da dança, Bourcier (2001, p. 30, grifo do autor) relata:

O coro entrava pelo lado direito, o *parodos*, desfilava em um retângulo de três filas e cinco linhas, em Eurípedes, os melhores dançarinos na fila da direita, do lado do público. Cantava e dançava na própria métrica dos versos que lhe eram confiados. Com frequência, a métrica anapéstica²⁴ marcava a intervenção do coreuta²⁵, que dava o sinal para os cantos e para as danças, como no ditirambo. Outra possibilidade: apenas os dançarinos figuravam na *orchestra*, cantores e músicos sustentando-os em voz em *off*. É o que era chamado *hiporquema*, utilizado sobretudo para movimentos vivos em que o corista não podia, fisiologicamente, cantar e dançar ao mesmo tempo. O coro executava três ou quatro entreatos lírico-coreográficos (que lembram os “divertimentos” de nossas óperas) entre os episódios dramáticos. Os conjuntos podiam intercalar solos, duos e trios. Ao final da ação, o coro saía pelo lado esquerdo, o *êxodos*. (BOURCIER, 2001, p. 30).

A descrição de Bourcier (2001) reforça a análise de Nascimento (2014) ao indicar que a busca da perfeição dos movimentos que acompanham as ações de dança, assim como a busca por determinada e adequada ordem desses movimentos, constitui-se em um importante momento no processo de desenvolvimento dos embriões de criação de uma imagem artística. Podemos evidenciar, como exemplo da descrição, a definição dos espaços de entrada e saída dos atores e dançarinos, o *parodos* e o *êxodos*, organizados de forma intencional para definir o início e o fim de um espetáculo. As danças gregas definem seu espaço e seu tempo, e, diferentemente das manifestações anteriores que aconteciam sem essa preocupação, o contato e a qualidade das apresentações na relação com o público passam a exigir certa intencionalidade. A definição de que os melhores dançarinos permaneceriam na fila mais próxima ao público, por exemplo, aponta para essa preocupação estética presente em tais manifestações.

A presença dos versos e da música apresentada por um coro, marcando claramente a diferença de funções entre quem dança e quem canta, também indica mudanças. O som produzido pelos instrumentos musicais e pelo canto passa a ser submetido à intenção comunicativa que se busca alcançar. Movimentos fortes passam a exigir sons fortes, assim

²⁴ O que é composto por versos.

²⁵ Cada um dos membros do coro. Corista.

como movimentos suaves sons fluídos e de métrica²⁶ lenta. Ao mesmo tempo, as formas produzidas pelo movimento corporal condensam o sentido musical e revelam ao ser humano a possibilidade de atuar favoravelmente na direção de espetáculos cada vez mais diversificados e enriquecidos pelas diversas expressões humanas. Os figurinos, os cenários, a estrutura do palco são pensados a partir de uma ideia, o que indica o ser humano como o centro e criador de coisas novas. Para Langer (1980), a tragédia nasce onde as pessoas têm consciência da vida individual como um fim em si mesma e como medida de outras coisas. Caminada (1996, p. 70) esclarece que

[...] a tragédia expôs tanto a grandeza como a miséria do homem, a sua capacidade de tudo decidir, humanizando-os, driblando-os às vezes, perdendo outras tantas, mas exaltando o homem a um ponto só atingido e imaginado pela cultura grega, e que seria esmagado pelo cristianismo, para ressurgir na Renascença, sob os ideais de um novo humanismo.

Diferente da tragédia, a comédia festejava a energia e a potência de seres antropomórficos. A risada eufórica ridicularizava e buscava a aniquilação direta de um objeto ou de um ser. “[...] ela foi um produto da decadência de tudo o que havia sido construído; diluíram-se valores e conceitos e a grandeza humana passou frequentemente a dar lugar à mesquinha, ao individualismo, ao medo; havia chegado a hora de fazer rir para fazer pensar.” (CAMINADA, 1996, p. 51). Segundo Bourcier (2001, p. 31), um espaço maior e mais livre era dado, na comédia, à ação do coro, podendo inclusive interpelar diretamente o público em nome do autor. As formas de entrada eram variadas: “uma carga para os *Cavaleiros* de Aristófanes, giros para *A Paz*, um combate para *Lisístrata...*”. A dança da comédia, nomeada como *cordax*, era mais movimentada que a da tragédia. Utilizava-se uma constante ondulação dos quadris, o busto quebrado para frente e saltos.

Desses ritos, ainda se desenvolve o drama satírico. Sua dança, chamada de *sikinnis*, era bastante ousada, com um forte apelo sexual. Os dançarinos e atores, disfarçados de animais, portando um enorme falo²⁷ na cabeça, zombavam dos personagens e cidadãos conhecidos da cidade. O drama satírico transformou-se numa folia, que encerrava as peças teatrais.

A dança livre, improvisada, a verdadeira *orkesis*, pouco a pouco passou a ser uma sucessão de **danças compostas** que representavam o significado real de *chorein*, origem da palavra coreografia; [...] segundo Platão, *chorein* ou *chorea* (dança, canto e poesia), pode ter-se derivado de “*kara*, a alegria”; por outro lado *terpsis*,

²⁶ Divisão de uma linha musical em compassos marcados por tempos fortes e fracos, representada na notação musical ocidental por um símbolo chamado de fórmula de compasso.

²⁷ Imagem do órgão reprodutor masculino, para simbolizar o poder gerador da natureza.

significava “o agradável”, e daí teria se formado a palavra *terpsícore*. Às danças que a comédia recebeu do desfile dionisiaco, juntaram-se, com o tempo trejeitos e piruetas, tomados aos histriões ambulantes. (CAMINADA, 1996, p. 52, grifo do autor).

As festas e danças celebravam as novas safras de vinho, as festas de colheita, a chegada do verão, as dionísias urbanas, as dionísias campestres. Ramificações se desdobram dos cultos dionísicos, empenhados na celebração das mais variadas conquistas humanas, mantendo ainda sua função litúrgica e ganhando novos contornos pela infinidade de novas relações e objetos humanos criados. Diversificam-se as manifestações e se instituem novas categorias capazes de abarcar a multiplicidade de referências necessárias para a organização intencional daquilo que hoje nomeamos de coreografia.

E esse passo se vincula ao próximo quando recordamos o processo de laicização da dança, ou seja, a passagem da dança litúrgica para a dança como divertimento. Essa passagem permitiu que a ação de dança fosse praticada com um fim “em si mesma”; pelo simples “prazer” ou “gosto” de reproduzir tal ação, sem, contudo, almejar algum objetivo prático-utilitário a partir dela (NASCIMENTO, 2014). Nas palavras de Langer (1980, p. 132), “um bisonte sagrado, uma vaca sagrada, [...] um Hermes ou Korê, finalmente um Apolo, Atená, Osíris, Cristo – o Deus que tem uma aparência pessoal, [...] um culto simbólico, uma liturgia poética e musical.” O conhecimento das regularidades do mundo altera a finalidade dos ritos, institui novos deuses e muda substancialmente os motivos que levam o ser humano a dançar.

Os avanços alcançados nesse período marcam a disposição do ser humano de atuar em prol da composição de rituais cada vez mais diversificados e mediados. Embora as ações ainda se encontrem embaralhadas na forma do ritual ou como preparação para algo, não sendo possível considerar a especificidade do teatro e da dança como atividades autônomas, o ser humano já dispõe de funções sensíveis capazes de arranjar as imagens do mundo a favor de uma evocação cada vez mais enriquecida. Mesmo não sendo possível falar de uma forma coreográfica autônoma, podemos indicar um arranjo inicial, alheio a uma função estética, mas que coloca os problemas de uma organização intencional das ações realizadas pelos sujeitos em prol do ritual ou da preparação.

Encontramos aqui as condições para que possamos dialogar com uma inicial intenção de arranjo que poderia substancializar nossa análise a partir desse ponto, nível alcançado pelo processo contínuo de desenvolvimento da capacidade sensível e da possibilidade do ser humano se desprender cada vez mais de sua condição inicial. Seguimos na próxima seção

considerando esse estágio de enriquecimento e uma proximidade cada vez maior com a autonomização da forma coreográfica manifestada pela dança como atividade artística.

3.4 O BALÉ DA CORTE E A UNIDADE DECORATIVA DA FESTA: A COMBINAÇÃO DOS ELEMENTOS COMO AFIRMAÇÃO DO PODER CORTESÃO

No contexto da Idade Média, verificamos a continuidade de rituais litúrgicos, embora com certo disfarce exterior na relação com o cristianismo, com destaque para as cerimônias fúnebres e os ritos de fecundidade. As danças de giros, de máscara e as danças eróticas ainda podem ser vistas, principalmente nos primeiros anos dessa nova forma de organização social. Mesmo que suspeitas para as autoridades eclesiásticas, os registros históricos apontam para uma série de manifestações que preservam muito do que fora anteriormente (BOUCIER, 2001; CAMINADA, 1996)

A dança, no entanto, não ficou livre das severas restrições impostas pelo catolicismo e sua organização eclesiástica. Estando fora da liturgia católica, ela, que toma como recurso obrigatório o uso do corpo, precisa ser negada pela impossibilidade de um domínio total da igreja sobre os efeitos incontrolláveis que poderia provocar.

Podemos constatar que, desta forma, a Idade Média realizou uma ruptura brutal na evolução da coreografia, normal em todas as culturas precedentes: nas culturas da alta Antiguidade, a dança é sagrada; numa segunda fase, transformar-se-á em rito tribal totêmico; somente no final da evolução, ele se tornará matéria para espetáculos, matéria de divertimento. Aqui, as duas primeiras fases são proibidas; a dança na Idade Média cristã é apenas divertimento. (BOURCIER, 2001, p. 51).

Segundo relatos de Bourcier (2001), como manifestação evidente desse período, temos a *chorea* – dança de roda fechada ou aberta muito praticada, conhecida também com o nome de carola – e o *tripudium* – uma dança em três tempos, na qual os executantes não se tocavam. Essas podiam ser dançadas por qualquer pessoa, desde que se marcasse um ritmo simples em sua execução. Tais ritmos passam a se complexificar, principalmente nas mãos das camadas privilegiadas que iniciam um processo de diversificação e variação das formas de dança, tendo como princípio o caráter métrico da música que mudava o “corpo” de quem dançava, sempre à procura de uma beleza cada vez mais refinada das formas. Bourcier (2001, p. 53, grifo do autor) explica que “uma pesquisa paralela de equilíbrio e refinamento marca a dança. A dança ‘metrificada’ é então reinventada, de acordo com a métrica da música ou da poesia que lhe serve de apoio, com maior frequência de acordo com ambas.”

Formas fixas e complicadas começam a orientar as produções no campo da poesia e da música, sendo agora atividades autônomas em relação a outras práticas sociais, como a própria dança e o teatro. Certo princípio retórico, que caracteriza a eloquência, a beleza e o refinamento buscado pela classe mais abastada, indica o surgimento de uma dança erudita que se separa cada vez mais da dança popular. Ou seja, o conteúdo que orienta essa suposta dança ainda não se materializa por uma finalidade artística, mas pelo contrário, se faz teleológica pela necessidade que a classe abastada possui de preservar cada vez mais essa diferença entre o erudito e o popular. Enquanto a dança popular procurava manifestar sentimentos confusos, fortes, alegres, inquietos, buscando manter um suposto sentido “original” da dança livre, a dança metrificada, no contexto cortês da música e da poesia, exigirá a beleza das formas, seu aperfeiçoamento e eloquência. A música responsorial da Idade Média passa a guiar a dança.

Interessante analisarmos como o conhecimento cada vez mais aprofundado da música e de sua métrica, o reconhecimento cada vez mais adequado do uso de novos instrumentos musicais possibilita também o avanço dos componentes gestuais da dança. A alternância dos tempos possibilita ao ser humano registrar ritmos variados e codificá-los segundo certa ideia de movimento. Segundo Caminada (1996), as danças baixas, solenes, caracterizadas por sua lentidão e pelo uso constante dos deslizos, seguiam um ritmo quaternário, enquanto as danças altas, com sua vivacidade e utilização de saltitos, seguiam um ritmo ternário, por sua característica mais rápida e dinâmica.

[...] obedeciam a um princípio rítmico elementar da tensão e da distensão, do repouso e do movimento. Os compassos quaternário e ternário refletiram as características destes mesmos compassos, ou seja, o par utilizava movimentos fechados e abstratos e o ímpar, os movimentos expandidos e imitativos. (CAMINADA, 1996, p. 76).

Indicamos, no início deste estudo, como o ritmo – a partir do trabalho – revela a passagem gradual de uma atividade útil a uma atividade estética. Nesse cenário, portanto, num processo de intensas e profundas complexificações da vida cotidiana, o ritmo agora é pensado segundo uma ideia de movimento, ou vice-versa, o movimento é pensado a partir da qualidade rítmica em que ele se apoia. Não nos parece nada difícil, no atual momento histórico, afirmar que certa qualidade rítmica expressa alegria, tristeza, festa, melancolia, sensualidade. Como capacidade humana desenvolvida num longo processo histórico, essa suposta normatização dos efeitos rítmicos, baseada nos avanços dos instrumentos, da capacidade da audição, da sensibilidade e da qualidade das emoções humanas, e a aproximação intencional das produções musicais com a dança e o teatro, possibilitam a

diversificação das manifestações imediatas da dança e de sua caracterização segundo certa ideia gestual.

É possível, nesse sentido, identificar a escolha mais acertada para aquilo que se busca evocar, mesmo que as intenções comunicativas ainda se sustentem na intencional busca de separar aquilo que é popular daquilo que é cortesão. Transmitir certo estado de emoções pressupõe agora a definição da organização dos ritmos mais adequados para cada contexto. Uma vez que agora é possível identificar a diferença estrutural dos sons em cada ritmo e que se diferencia o significado evocativo em cada um, o ser humano passa a agir intencionalmente no sentido de organizar as formas com os gestos corporais mais adequados para cada imagem que busca construir.

Lembremos que a ritmicidade do trabalho é acompanhada por um sentimento de prazer graças ao alívio da carga pela dosagem do esforço e pelo domínio harmonioso do próprio corpo e dos instrumentos. Nessa nova fase, esse sentimento de prazer, carregado de certa intencionalidade estética, revela ao ser humano um domínio cada vez maior de suas capacidades e da possibilidade de identificar certa ordem e harmonia nas produções. Lukács (1966a) afirma que na visão e na audição se formam capacidades receptivas graças às quais se fazem interpretativas e estimadas, em sua imediatez sensível, formas de objetividade e expressividade muito mediadas e distantes em relação ao terreno direto desses sentidos. Logo, quando identificamos no gesto o sentimento de alegria ou de tristeza, recolhemos nesse contato a capacidade humano-genérica de abstrair, de complicadas interações entre o ser humano e a natureza, a história da constituição dos nossos sentidos e da possibilidade de fruir a partir deles.

Algumas dessas manifestações ganham destaque no período medieval. Lembremos o *momo* que, observa Bourcier (2001), indica o caminho para a dança-espetáculo. Mascarado e disfarçado, o *momo* significa a conversão de um mouro, cidadão de origem árabe, ao catolicismo. A dança relembra a dominação muçulmana na Espanha e a vitória do cristianismo sobre o Islã. “O momo tornou-se espetáculo quando passou a ser utilizado como atração, como entremez, entre pratos de um banquete” (BOURCIER, 2001, p. 59), o que reafirma seu conteúdo recreativo para classe cortesã. Nos grandes eventos da aristocracia, os *momos* expressavam as ações de conquista, de luta e vitória. Imperadores recebiam como presente, nessas festividades, apresentações de *momo* que vangloriavam seu poderio de domínio diante de outros povos, o que ganha cada vez mais sentido nos grandes espetáculos que sucederão esse período.

Bem estabelecido nas cortes de príncipes do século XV, o momo já adianta elementos do balé de corte que irá se desenvolver cem anos mais tarde: dançarinos, cantores, músicos, carros, efeitos de maquinaria. Mas falta-lhe a alma do espetáculo: a ação dramática coordenada. Falta-lhe também a diversidade nas danças: apenas a carola²⁸ e a mourisca²⁹ são comprovadas. (BOURCIER, 2001, p. 61).

Mudanças nesse cenário acompanham as mudanças sociais que rompem com as obscuridades do contexto medieval. Produto da Itália, a Renascença significou um conjunto de novas ideias. O caráter humanista e os valores que caracterizam o século XV indicam a liberação das práticas humanas de seus ideais transcendentais. A dança foi sendo substituída gradativamente pela racionalização e predomínio de suas formas fechadas. “A arte refletiu as mesmas tendências: a música separou as formas vocais das instrumentais, os temas sociais divorciaram-se dos sagrados, o céu e a terra deixaram de coexistir e as danças mistas passaram a ser rejeitadas.” (CAMINADA, 1996, p. 79).

O balé da corte³⁰ marcará uma nova etapa, transformando-se na dança erudita, em que será preciso não somente saber a métrica, mas também os passos. Surge o profissionalismo, desenhado no período anterior, com dançarinos profissionais e mestres de dança. Esse conjunto de novos papéis sociais faz com que se aumente o tempo despendido para se pensar intencionalmente o modo de organização das apresentações de dança. O ser humano “toma consciência das possibilidades de expressão estética do corpo humano e da utilidade das regras para explorá-lo. Além disso, o profissionalismo caminha, sem dúvida, no sentido de uma elevação do nível técnico.” (BOURCIER, 2001, p. 64).

Com a vida da corte organizada e enraizada como espírito de um tempo, a busca pelo refinamento e pela elegância encontra na dança aperfeiçoada pela Itália sua mais bela materialização. Mestres de dança passam a ser valorizados ao lado dos filósofos, músicos e poetas. Sua função será a de submeter a dança às regras disciplinares, compatíveis com a seriedade da burguesia recém-formada e que buscava se afastar cada vez mais da dança

²⁸ Dança em roda em que os executantes davam-se as mãos ou seguravam-se pelos antebraços. No período do Renascimento, simbolizava riqueza e poder.

²⁹ Dança de origem moura, em que os personagens usavam trajes mouriscos e faziam alusão à luta entre cristãos e mouros, praticada e difundida na Europa a partir do século XVI.

³⁰ Noverre recusa ao balé de corte o título de balé. Para ele, esses divertimentos não correspondiam à verdadeira missão da dança, em plena era do triunfo das belas-artes: “[...] incorremos em erro, imagino eu, quando damos este nome a esses espetáculos suntuosos, a essas festas resplandecentes que reúnem, ao mesmo tempo, a magnificência da cenografia, as maravilhas dos maquinismos, a riqueza do vestuário, a pompa dos *trajes*, os encantos da poesia, da música e da declamação, a sedução das vozes, o brilho do artifício e da iluminação, os atrativos da dança e dos balés, a distração que propiciam os saltos perigosos e os *tours de force* [...] Não é de hoje que se dá o título de balé às danças figuradas, que apenas deveriam ser chamadas de divertimentos. Outrora empregava-se esse termo para nomear todas as festas resplandecentes que tiveram lugar nas diferentes cortes da Europa. O exame feito por mim de todas elas me persuadiu de que a denominação é indevida”. (NOVERRE, 1998, p. 54).

popular, conteúdo que se mantém preservado, sustentado pelos avanços incorporados pelo profissionalismo. Desse modo, “o ensino regular pressupõe a teorização e com ela, o fim da espontaneidade e a divisão definitiva entre a dança cortesã e dança popular. Todo um processo de convencionalismo, com o objetivo de conter a liberdade de quem estava dançando, entrou em ação.” (CAMINADA, 1996, p. 80).

Os primeiros tratados de dança começam a surgir, introduzindo as classificações dos movimentos do corpo. Domenico de Piacenza, entre 1435 e 1436, indica nove movimentos naturais e três movimentos acidentais, ou artificiais. Simples, duplo, retomada, parada, reverência, meia volta, volta inteira, elevação e salto considerou movimentos naturais. Passo lateral rápido, batida e pirueta convencionou chamar de passos acidentais. (CAMINADA, 1996). Sobre os temas da dança, as lendas e os feitos heroicos da antiguidade figuravam no cenário, sendo seu objetivo final louvar os patrocinadores das grandes festas e seus ilustres convidados. Tudo isso acompanhado de novos mecanismos alegóricos, pensados e arquitetados pelos grandes nomes da Renascença, como Da Vinci, Rafael, Ticiano e Michelângelo.

O ballet cortesão nasceu de uma dança coral do tipo morisca. [...] Executada como entretenimento da corte, a entrada da dança “morisca” [...] foi quase sinônimo de ballet. Entretanto devemos atribuir à Renascença italiana e ao seu humanismo a unidade dramática de encenação, que serviu como uma luva para os propósitos políticos da época. Foi de Toscana, principal mentora espiritual do Renascimento, que veio para a França, Catarina de Medicis; nesse país, sob sua tutela se produziu o primeiro espetáculo a que se denominou “ballet”. (CAMINADA, 1996, p. 85).

Bourcier (2001) destaca que, num período marcado por tensões políticas e de guerra e pelo enfraquecimento do poder real devido às inúmeras tentativas da classe nobre de se apossar desse título, o balé ganha importância pela afirmação da força real como único meio de paz e prosperidade para os considerados grandes. Enquanto a França do século XVI vivia assolada pelos conflitos civis e religiosos, o patrocínio real das artes se transformava num modo de acalmar os ânimos e dissipar a violência sectária. Somente depois da autoridade real solidamente restabelecida, o balé se transformará de afirmação do princípio monárquico para adulação da pessoa do rei, o que não altera seu conteúdo imediato, marcado por funções práticas bem desenhadas.

Importante ressaltar que os temas mitológicos e heroicos, anteriormente vinculados às forças da natureza e à fé religiosa, perdem esse caráter na dança cortesã. A adoração passa agora a ser feita aos reis que ocupavam o poder, aproximando-se de uma dança abstrata, fechada e sem imagem. “[...] a Europa substituiu a crença, a alma criadora e devota pela

adulação servil, transformando o ballet numa arte vazia e ornamental.” (CAMINADA, 1996, p. 86). Superando o prazer sem interesse da dança como divertimento ou brincadeira, o balé da corte surge não só com a finalidade de entreter, mas para mostrar a essa mesma corte e aos países estrangeiros a força da realeza e o poder econômico da França. O balé da corte constituía uma espécie de espelho ideal; a natureza dos atores não era em nada diferente da dos espectadores; [...] O balé da corte não passava de uma codificação do baile, acrescida de imaginário (NOVERRE, 1998, p. 53).

A função prática desse balé, como jogo social, apoiou-se na ideia de uma beleza que expressasse a regularidade, a ordem e a harmonia social. Essa busca incessante do belo e do refinamento necessário para que não restasse dúvida sobre a força da corte, inevitavelmente, possibilitou avanços importantes para a dança. Afinal, a história indica critérios que alimentam o sentido do belo, as formas que expressam a beleza e aquelas que expressam a desordem, considerada aqui como feiura. A afirmação platônica de que onde a música é desordenada a moral do povo também é depravada ajusta-se perfeitamente às aspirações da época. O movimento belo na dança associa-se a um conjunto de ideias que valoriza somente aquilo que representa o apoio e afirmação dos ideais da corte. Para Noverre (1998), o balé da corte era uma forma teatral de organizar, em símbolos, as relações sociais.

Embora com uma estrutura dramática mais elaborada, o balé de corte ainda era um *divertissement* para nobres, feito por nobres, que cumpria, como arte eminentemente cortesã, uma função social específica. Nesses balés, os nobres se expunham como bailarinos a partir do treinamento que recebiam como parte de sua educação, e a necessidade de ostentação apontava para algo do mero entretenimento. A crítica de Noverre ao *divertissement* tem claramente, como uma das referências, essa época em que a dança ainda não se distinguira da festa como um domínio particular da expressão pública. (NOVERRE, 1998, p. 53).

Segundo Homans (2012), o balé passa a ser visto como uma oportunidade de tomar as paixões incômodas e os desejos físicos dos homens e orientá-los para um amor incondicional a Deus. A dança poderia representar a separação dos homens de suas ligações terrenas e a elevação, aproximando-se dos anjos. “Os movimentos do corpo, disciplinados com a métrica e o ritmo poéticos podiam adaptar o homem às harmonias celestiais.” (HOMANS, 2012, p. 33). A organização dos passos de dança segundo um padrão silábico em notas longas e curtas orientou os gestos, o andar e os pequenos saltos para os ritmos da música e da poesia. Como importante atividade para formar e moldar o exterior do ser humano, os movimentos do balé, associados ao requinte de cenários e figurinos, instituiu também limites de classe que impediam que a maioria das pessoas pudesse acessá-los.

E o mesmo refinamento passa a ser evidenciado na organização dos espaços, cenários e figurinos elaborados para cada espetáculo. O personagem do dançarino no palco dependia também do que ele trazia vestido. Nos balés e nos bailes, eram usados os tecidos e bordados mais caros e luxuosos, os adereços desenhados pelos mais renomados alfaiates, joalheiros e artesãos franceses. E nos chama a atenção que o requinte estrutural do balé não tinha por intenção representar fielmente um papel, mas sobretudo respeitar as regras da etiqueta: “o traje era uma indicação da posição de uma personagem na hierarquia social, e a qualidade, quantidade, valor e extensão dos tecidos, penas, joias e caudas estavam todos associados à posição social. [...] mesmo os que representavam camponeses vestiam-se de seda.” (HOMANS, 2012, p. 54).

Caminada (1996), Bourcier (2001) e Homans (2012) nos oferecem um retrato completo de um balé da corte. Trata-se das Bodas de Marguerite de Voudemont, sobrinha de Catarina de Médici, com o duque de Joyeuse, encenado em 1581 na França e nomeado de *Ballet comunique de la Reine*, o mais característico dos balés da corte. O evento foi assistido por mais de dez mil pessoas. Com um fio dramático de condução, a apresentação contou com a organização sistematizada dos gestos, da música, do cenário, dos figurinos e dos versos. O tema foi desenvolvido em torno de Circe, deusa da Lua Nova, do amor físico, da feitiçaria, identificado no espetáculo como a própria rainha: “a ambas era dado o poder de transformar as pessoas no que lhes aprouvesse, segundo seus desígnios e caprichos”, seguindo a finalidade da dança de exaltação da realeza e de seus poderes (CAMINADA, 1996, p. 87). Destaca Beaujoyeux, mestre de baile responsável pelo espetáculo: “E agora, após tantos acontecimentos perturbadores (...) o ballet ficará como uma marca da força e solidez do Vosso Reino (...) O rubor regressou à Vossa França.” (HOMANS, 2012, p. 34).

Organizados para transmitir a ideia de perfeição e beleza da corte, os bailados seguiam figuras geométricas perfeitamente traçadas no chão e passos rigorosamente medidos. Os círculos, quadrados e triângulos, indicavam como a aritmética, a geometria e a razão ordenavam o universo e a alma dos homens.

[...] as danças alternavam-se com os versos, obedecendo rigorosamente a desenhos geométricos, que representavam símbolos: o triângulo simbolizava a Justiça; três pequenos círculos, a Verdade do Conhecimento; um quadrado inscrito em outro quadrado, a Perfeição Última e três círculos dentro de outro, a Verdade Perfeita. (HOMANS, 2012, p. 36).

Importante ressaltar que toda essa movimentação levava em conta a posição do público nos grandes salões de baile, onde permanecia no plano superior dos espaços, sendo

que as figuras geométricas possibilitavam, então, uma sensação de extrema beleza a partir da composição. Os teatros conhecidos por nós hoje não existiam – nesse período, eram vivenciados por uma pequena parcela da população –, e os bailados eram normalmente realizados em palácios, jardins e outros recintos espaçosos. Não havia um palco que pudesse elevar ou enquadrar os artistas, sendo que os espectadores geralmente acompanhavam o ballet em assentos dispostos em bancadas para melhor observar as figuras traçadas pelos bailarinos. Isso também reforça que a preocupação não estava centrada na preocupação de criar as condições favoráveis para a recepção sensível do conteúdo de cada obra. A garantia de um entretenimento requintado era a única aspiração, e essa imagem direta e decorativa não exigia um espaço de apresentação para que pudesse ser acessada.

O desenho de letras, as monogramas dos soberanos e o traço dos seus nomes eram solicitações constantes daqueles que patrocinam o balé. Passagem caricata nesse sentido nos oferece Bourcier (2001, p. 74). Diz-se que, certa vez, a senhora Bar mandou que se dançasse um balé em que todas as figuras traçassem as letras do nome do rei. “Então, senhor, disse-lhe depois, não notou como todas as figuras compunham exatamente todas as letras do nome de Sua Majestade? – Ah, minha irmã, ele lhe disse, ou a senhora não escreve nada bem ou não sabemos ler, pois ninguém percebeu o que a senhora mencionou.” Nada disso, no entanto, diminui seu valor.

O *Ballet comunique de la reine* marca mudanças importantes em relação às práticas de dança anteriores. O caráter político do balé da corte figura nos inúmeros bailados, sendo as histórias mitológicas e de conquistas sempre associadas à figura marcante da realeza, de sua força e prosperidade. Associados a esses grandes enredos, surgem o refinamento e a ampliação dos aspectos cenográficos, alcançando notável esplendor nesse período. A representação com máquinas, servindo de efeito cênico da trama, passa a ser parte fundamental na construção dos espetáculos. Tudo isso harmonizado com a concepção geométrica da parte dançada, que exigiu um estudo e registro cada vez mais meticuloso e cuidadoso daquilo que se busca representar. “A ideia por trás destas inovações teatrais era simples: ilusão. Começara a ser possível criar efeitos cada vez mais espetaculares e mágicos – efeitos que pareciam desafiar a lógica física e humana e, sobretudo, rodear os actores, nomeadamente o próprio rei, numa aura de encanto.” (HOMANS, 2012, p. 37).

Nas palavras de Beaujoyeux, mestre de dança da época, o balé da corte se expressa como uma fábrica de invenção de variedades. No entanto, mesmo que o balé da corte ainda não se configure como uma atividade artística intencionalmente orientada com esse objetivo,

o poder aquisitivo da corte investido na normatização dos passos, no desenvolvimento da música, no aperfeiçoamento dos mestres de dança, na maquinaria utilizada nos cenários, nos requintados figurinos produzidos, possibilita avanços consideráveis para a efetivação da dança como arte, materializada no balé. Segundo Alewyn (apud NOVERRE, 1998) cada festa barroca é uma composição vasta e equilibrada, formada por múltiplos elementos, considerando a diversidade e a variação das formas como um aspecto de importância contra a saturação e o cansaço que poderiam surgir. Cada hora tem seu próprio aspecto, cada dia possui um novo “lema”, tudo submetido a uma suposta ideia que reunia todas as variedades criadas.

Surge, para a composição dos balés, a necessária presença de elementos: temas, árias³¹, dança, figurinos, máquinas e organização. Conforme Hubert (apud NOVERRE, 1998), para ser belo tem que ser novo, tem que ser bem desenvolvido para que nenhuma das entrées seja irrelevante ao conjunto. A unidade de “organização”, que subordina todos os aspectos do balé de corte ao desenvolvimento de um tema, passa a ser compreendida como uma atividade de invenção poética que, mesmo presa a uma função prática de distinção de classe, indica certa preocupação com a totalidade do espetáculo. A dança, por exemplo, distingue-se das outras danças existentes até então, na corte, por sua intensidade dramática. Entradas de balé, recitativos, cantos e danças concorrem, em igual medida, para a ação. Todos esses elementos se encontravam nas mascaradas e nos intermédios, mas a aparição do balé de corte teria representado um salto qualitativo ao integrar as danças das antigas festas e bailes num todo dramático mais estruturado.

Pensando em nosso objeto e nossa tese de que a dança, em sua condição artística, materializa-se como forma criativa e particular na obra coreográfica, que sintetiza a realização entre determinada intenção evocativa (conteúdo) e os processos de composição do gesto coreográfico (forma), poderíamos supor que, no balé da corte, ela já tenha alcançado a condição de se materializar como forma artística da dança, o que responde apenas a uma análise superficial e equivocada do fenômeno. O avanço técnico, alcançado na análise e codificação dos gestos, no refinamento da cenografia e dos figurinos, na profissionalização das funções da dança, responde aos interesses de uma imagem carente de referências sensíveis, capazes de objetivar determinada intenção artística. Considerando que, pela criação e apreciação de atividades artísticas, é dada a possibilidade para os seres humanos de melhor se aproximarem de determinados aspectos da realidade, evidenciamos que no balé da corte o

³¹ Composição musical escrita para um cantor solista, tendo um significado muito próximo ao de canção.

conteúdo interno da forma coreográfica se limita a uma representação parcial e classista de determinada posição social diante das necessidades de manutenção e afirmação dos interesses cortesãos. Colocar em relevo as contradições radicais daquele período era justamente a ideia oposta.

Ao mesmo tempo, é inegável que os avanços do período preparam o caminho para a materialização da coreografia como espaço da composição. Reforçando a técnica como conhecimento construído a partir de um domínio primoroso do real (COLOMBO, 2021), os avanços alcançados aqui dão condições reais e favoráveis para que a alteração interna de conteúdo possa revelar a coreografia como uma síntese sensível, capaz de colocar o ser humano diante de seus problemas reais. A técnica

[...] é, assim, um conhecimento essencial para a continuidade e o aperfeiçoamento histórico do ser social na busca do seu autodomínio. Nesse sentido, a técnica se configura como uma *síntese* da atividade, da *experiência humana* objetivada, porque condensa e plasma, ao mesmo tempo, as conquistas do gênero humano na efetivação histórica de determinada atividade, servindo assim como veículo da continuidade sempre renovada do autodomínio do homem. (COLOMBO, 2021, p. 66, grifo do autor).

O balé da corte, cada vez mais refinado, possibilita que o interesse por essa prática seja substituído pelo interesse pelo mundo das artes, no final do século XVII, prefigurando a dança clássica nesse novo cenário. Essa importante mudança, tomando a dança como uma obra capaz de veicular significados e emocionar, contraria a chamada dança *mecânica*, reduzida ao agrado dos olhos e incapaz de estabelecer uma comunicação sensível com o público. Noverre (1998, p. 44-45) apresenta uma interessante passagem sobre essa gradual passagem do decorativo ao simbólico, e como isso atuou na análise dos elementos que compunham o balé.

[...] não se pinta mais nem se dança os Ventos com um fole na mão, como moinhos de vento na cabeça, com roupagens de plumas, para caracterizar a leveza. Não se pinta mais nem se dança o Mundo com um penteado em forma de monte Olimpo, com um traje representando um mapa geográfico, com uma roupa guarnecida de inscrições onde se lêem, em letras garrafais, no seio e na altura do coração, Gália; no ventre, Germânia; na perna, Itália; nas costas, Terra australis incógnita; em um dos braços, Hispânia etc. [...] Enfim, não se dança a Mentira mais com pernas de pau, com uma roupa enfeitada de máscaras, com uma lanterna apagada na mão. Essas alegorias grosseiras já não pertencem mais ao nosso século.

Segundo Noverre (1998), os tempos sinalizavam uma ruptura, exigindo da dança outra dramaticidade, considerando seu poder comunicativo e eloquente de uma nova forma. A novidade se dá na maneira de encarar os recursos expressivos da dança, e pode ser acompanhada a partir da virada do século, quando os balés se desvinculam das festas,

modificando radicalmente suas condições de produção e fruição. Deixando de ser um mero divertimento, a dança precisa deixar de agradar os olhos para falar à alma. A dança se desenvolveu na corte como divertimento, respondendo às necessidades típicas de uma mentalidade barroca. “Se agora há desqualificação do *divertissement de danse* é porque houve mudança de seu significado social, em decorrência de transformações no contexto da criação e da fruição da arte, em geral, e dos balés, em particular.” (NOVERRE, 1998, p. 48).

A transferência da dança dos palácios para os teatros das cidades promove avanços. A atuação com outro público e o abandono do universo da festa modificam a forma como a dança passa a ser produzida e apreciada. Seguimos nosso estudo, nesse novo conjunto de relações.

3.5 ENTRE A DANÇA METRIFICADA E A DANÇA COMO EXPRESSÃO: A PASSAGEM DA DANÇA DECORATIVA À DANÇA COMO ARTE

Iniciamos o presente item com o balé clássico a partir de um dos personagens mais marcantes para a dança no século XVII, Luís XIV, também conhecido como *Rei Sol*. Sua imagem nos permite construir a referência desse período de transição entre o balé da corte e o balé da academia, que nos oferece considerações importantes sobre a constituição da coreografia como síntese formal da dança.

Rei da França entre 1643 e 1715, o *Rei Sol* tratou o balé como um assunto de Estado. A identificação do balé como uma forma de valorização e manutenção dos poderes reais, evidente no período anterior, ganha aqui outros elementos. Os espetáculos passaram a lisonjear e satisfazer muito mais o coração e o espírito do povo do que as boas ações no âmbito da alimentação, da saúde e da organização econômica das cidades, extrapolando os limites dos palácios reais. De um divertimento fechado que se limitava a satisfazer a construção da beleza ideal da corte, o balé passa a simbolizar socialmente essa regularidade e harmonia que precisava ser afirmada nas mais variadas classes sociais.

Exibindo a opulência do rei e de seus poderes reais, a dança se torna parte integrante da vida da corte e de toda a população, símbolo e condição de identidade aristocrática tão profundamente arraigada nesse período, e que se mantém sempre ligada ao reinado de Luís XIV. Foi aqui “que as práticas do espetáculo real e da dança social aristocrática foram destiladas e refinadas; foi sob os seus auspícios que nasceram as regras e convenções que regem a arte do ballet clássico.” (HOMANS, 2012, p. 39).

Sobre a atuação de Luís XIV, um de seus principais feitos dançantes no que se relaciona a esse ideal buscado refere-se à sua opulenta apresentação no espetáculo *Le Ballet de la Nuit*, realizado em 1653, aos quinze anos de idade. O balé mostrava as perturbações, os pesadelos e a escuridão de um tempo que apenas ganha luz e brilho pelo raiar da aurora em que o rei é simbolizado pela imagem do Sol. Luís surge resplandecente, carregando ouro, rubis e pérolas, com raios de diamantes projetados na cabeça, punhos, cotovelos e joelhos, com ricas e compridas plumas de avestruz. Ao vencer a escuridão, buscava representar a força e riqueza da corte, finalidade que se mantém em relação ao período anterior e que avança estruturalmente pela personalidade luxuosa e requintada do rei.

Figura 4: Os ricos adereços do *Rei Sol*



Fonte: Homans (2012, p. 321)

Le Ballet de la Nuit evidencia as primeiras inserções de Luís XIV sobre a dança de seu tempo e recolhe em si o poder do ritual e da etiqueta, inflexível, presente e marcante na corte francesa do *Rei Sol*. Em todos os aspectos da vida, a relação de hierarquia era meticulosamente cuidada e organizada, indicando claramente o lugar de cada um em relação à pessoa do rei. O lugar exato em que cada um poderia se sentar na realização dos banquetes, a forma de andar específica para cada posição social, os lugares de circulação destinados a cada um nos palácios representavam fielmente essa hierarquia. As posições cuidadosamente representadas e os extraordinários artificios que definiam a nobreza são marcas evidentes que caracterizam também a forma como o balé passa a ser conformado.

É desse período a fundação da Real Academia de Dança de Paris, em 1661, responsável pela rotulação oficial da beleza formal dos movimentos e pela demarcação clara

da França como proprietária desse modelo artístico. Seu objetivo era claro: sendo a dança uma arte vantajosa e útil para a nobreza, ela precisava ser desenvolvida em sua perfeição primordial. Consistindo a dança um dos principais exercícios para os nobres, ao lado da esgrima e da equitação, era necessário um espaço em que seu ensino pudesse atuar sistematicamente. Isso era tão evidente que os registros chegaram a apontar mais de duzentas novas escolas de dança em Paris na década de sessenta do século XVII, impulsionadas pela Real Academia, o que reafirma a ampliação dos espaços da dança para além dos muros reais.

Uma das principais figuras e mestres de balé do período foi Pierre Beauchamps, importante mestre de dança de Luís XIV. Sua importância foi decisiva para tornar a cultura francesa objeto de maior disputa na Europa, sendo esse também um considerável desafio aos profissionais de dança. “[...] A ideia era centralizar a cultura francesa sob a autoridade real, mas também substituir a velha civilização humanista e latina da Europa pela língua, arte, arquitetura, música e dança francesa.” (HOMANS, 2012, p. 45). Beauchamps foi responsável por inventar uma maneira de tornar a dança compreensível no papel. Se a ideia era tornar a arte francesa objeto de desejo na Europa, fazia-se necessário retirar uma anotação que pudesse abstrair da dança sua função de divertimento e dar a ela condições de ser disseminada internacionalmente. Obviamente o sistema de notação possibilitou, àqueles que se dedicavam de forma profissional à dança, debruçar-se cada vez mais sobre o aperfeiçoamento e a racionalização dos seus gestos.

Se analisarmos o surgimento das cinco posições do balé, tomadas até hoje como posições de base para toda a movimentação decorrente, também perceberemos sua posição de classe. O zelo pela categorização e codificação, relacionado à forte atenção dada às regras de etiqueta, solidificou as cinco posições do corpo, organizadas pela primeira vez por Beauchamps. As cinco posições, consideradas nobres, indicavam os pés virados para fora em quarenta e cinco graus, reafirmando o oposto dos pés que, virados para o centro, simbolizavam um corpo desajeitado, símbolo dos personagens de escalões mais baixos como camponeses, bêbados ou marinheiros. Da mesma forma, um pé exageradamente aberto para fora, ultrapassando os limites impostos pelas cinco posições, levava o bailarino a revelar perigosamente um tipo de movimento comum para acrobatas.

Desse conjunto de avanços, segundo Bourcier (2001), surge uma arte artificial e rigorosa, em que o significante tinha mais importância do que o significado, e o gesto mais importância do que a emoção que produz. “O eixo em torno do qual girava *la belle danse* era a etiqueta, e é a esse respeito que podemos dizer que Luis XIV presidiu ao nascimento do

ballet clássico como forma de arte.” A *belle danse* concentrava todas as hierarquias cuidadosamente representadas e os extraordinários artifícios que definiam a nobreza na corte. Todo esse refinamento representou avanços consideráveis para o aperfeiçoamento dos gestos e sua conseqüente racionalização, sendo possível, a partir de agora, atuar conscientemente na idealização de formas corporais que passam a extrapolar a imagem dos poderes reais.

Sua finalidade, marcadamente voltada para a afirmação da regularidade e poder da corte, atua, de forma paralela, na possibilidade de construir uma representação capaz de transmitir esse conteúdo específico para uma parcela mais ampla da população. A possibilidade de ocupar espaços que extrapolam o domínio e controle do rei também aponta uma nova condição, a qual se relaciona à diversificação e a novos arranjos possíveis na composição das obras, que excedem os temas monarcas.

No entanto, embora profundamente arraigado e defendido pela monarquia francesa, o estilo clássico, associado à sua função de perenizar o domínio real sobre todas as práticas sociais, passa a ser questionado e colocado em discussão. Buscavam-se respostas sobre o modo como a técnica clássica deveria ser aplicada e sobre sua função para o projeto de sociedade que também se colocava em disputa. Deveria a técnica normatizada do balé clássico atuar de forma pura e artificial ou associada a formas capazes de exprimir sentimentos? Evidentemente, essa despreocupação com o mundo da etiqueta cortesã está associada a um cenário político e econômico que também coloca em xeque os preceitos monarcas franceses. No campo social, a ascensão de uma classe burguesa rica mostra a capacidade da sociedade de direcionar seus próprios anseios, sua própria cultura, sem que para isso precise ser apadrinhada pela corte, fazendo com que, no plano ideológico, a cidade passe a dar o tom de seu movimento interno (BOURCIER, 2001).

O século XVIII é um momento crucial para a dança. Estão reunidos todos os elementos para o seu sucesso: um grande público potencial, um sentido de festa que desvia o lirismo “heroico” de Lully para uma ópera mais tentada pelo prazer dos ouvidos e dos olhos, uma técnica que evolui para esta forma de felicidade imediata que é o virtuosismo como material do espetáculo. (BOURCIER, 2001, p. 150, grifo do autor).

Nessa conjuntura, o balé extrapola sua relação imediata com a corte e assume um conteúdo acadêmico. Sua característica social se contrapõe a uma característica cênica, importando agora as preocupações com o espaço limitado do palco e os cenários. Segundo Caminada (1996), o desenvolvimento do balé nos teatros modifica a perspectiva estética da dança. Visto de cima para baixo, o que antes era uma linha horizontal precisou se verticalizar

e se elevar, tendo os saltos e piruetas importância para o sentido de leveza e ascensão dos bailarinos e conjuntos.

Essa fase de uma arte que já completara um século pode ser denominada “clássica”, no sentido de que seu desenvolvimento foi inteiramente voltado para o domínio dessa técnica virtuosística e racional e porque as regras imutáveis dos ballets de corte, com seus passos e trajes das danças de salão, já faziam parte de uma tradição. Difícil compreender que tipo de técnica era possível ser desenvolvida com tanto atavio e tanto adorno. [...] A arte do ballet se apresentava como algo articulado, responsável pela definição de conceitos – o todo da dança já estava presente dentro da mente daqueles que a executavam. (CAMINADA, 1996, p. 115-116, grifo do autor).

A diminuição da influência da corte sobre a produção artística e a diversidade de centros criadores de dança, associadas ao surgimento de novos focos de produção dos balés na Europa fora do eixo franco-italiano caracterizam um processo de descentralização com marcas profundas para a história da dança como arte. Relacionada à crítica construída em torno do balé da corte como divertimento, está a necessidade da dança de ocupar um novo espaço, o da relação com um público pagante, diversificado e anônimo, surgido das novas condições de produção artística que foram sendo criadas no início do século XVIII. Se considerava a autonomia da cidade em relação à corte, em que a primeira busca assumir sua própria função cultural.

Essa mudança de contexto faz com que se inicie a reflexão sobre quais tipos de forma dramática deveriam existir na sociedade parisiense, tendo em vista uma nova organização do público e do privado que começa a se forjar no início do século XVIII e que implica uma mudança na distribuição das formas espetaculares em vigência e a aparição de novos gêneros dramáticos. Gêneros intermediários, como os propostos por Denis Diderot – a comédia séria e a tragédia burguesa –, e o balé de ação, proposto por Noverre, são o resultado de circunstâncias relativas à formação de um público teatral pagante, reunido em teatros fechados. O novo modo de teatralidade revela redistribuição das formas de expressão públicas e é correlato ao crescimento das cidades.

Esse processo, apontado por Hauser como momento de dissolução da arte cortesã, é concomitante à multiplicação dos balés nos teatros públicos e à profissionalização do bailarino. A produção artística e intelectual, outrora concentrada na corte, vai-se deslocar para os salões, e o centro cultural, no caso da França, deixa de ser Versallhes para se concentrar em Paris, abrindo-se para um público cada vez mais amplo. (MONTEIRO, 1998, p. 50).

A existência de bailarinos profissionais não era novidade, uma vez que serviram, nos anos anteriores, aos luxos da corte. O que se altera nessa relação é o tipo de dependência

profissional que passam a manter em relação aos nobres. Monteiro (1998) explica que os teatros da cidade, cada vez mais frequentados, criam novas possibilidades de trabalho e definem um mercado propriamente para a dança. O resultado foi a mudança do papel do artista, que passou a depender cada vez menos do patrocínio das cabeças coroadas, podendo viver em função do público. Por esse distanciamento alcançado e pela criação desse público, coloca-se a necessidade de um novo espetáculo e de novos intérpretes.

A *belle danse*, considerada agora fora do contexto da corte, tendia a um virtuosismo carente de sentido, com excessos de *cabrioles*³² que desvirtuavam a atenção do público para uma suposta ideia a ser encenada. Acompanhamos, portanto, o balé da corte como uma fábrica de variedades cortesãs, um academicismo que se artificializava nas formas virtuosas de seus bailarinos e mestres profissionais, privilegiando a parte mecânica da execução do gesto. Esses dois momentos distintos no desenvolvimento das danças teatrais são assim interpretados por Monteiro:

Demonstram que a dança como atividade poética está em crise. O balé de ação aparece como alternativa, no novo contexto, para que a dança se torne novamente dramática e poética. [...] Espera-se agora que o bailarino ultrapasse a mera batalha pelo domínio das regras de dança e se dedique a outro tipo de expressividade, capaz de comover um estranho que assista a profissionais dançando no palco. A reforma da dança deve, pois, ser captada no interior da transformação das condições de fruição da obra de balé. Em busca de algo que emocione um novo tipo de espectador, era necessário combater as formas anteriores de espetáculo de dança e se posicionar diante de tendências contraditórias de continuidade e mudança no interior da tradição do balé acadêmico (1998, p. 102-103).

Entre esses dois lados, a reflexão sobre a fruição da obra de arte e sua capacidade de emocionar o novo público se coloca em pauta. E nesse sentido, as qualidades tradicionalmente requeridas dos bailarinos, sua força, agilidade e o domínio preciso dos movimentos serão considerados insuficientes para essa nova demanda relacionada à capacidade que a dança possui de emocionar. Dominar os movimentos, o encadeamento dos passos precisos, a velocidade e a leveza da execução dos gestos, as corretas posições de braços e pernas, passam a fazer sentido somente se superarem sua condição material e direta. Nas palavras de Noverre (apud MONTEIRO, 1998), tudo isso permanecerá como matéria limitada se o espírito não trabalhar para lhe dar mil formas. É preciso que esse mero *mecanismo da dança* se ponha em movimento pelo curso dos sentimentos e das paixões.

Nessa condição, ao mestre de balé é dada a tarefa de atuar como poeta, procurando associar os gestos da dança a ações dramáticas, adequadamente ligadas aos temas gerais da

³²Salto em que as pernas estendidas são batidas no ar.

obra. E essa ligação não se resume ao arranjo dos passos ou figuras traçados no palco pelos bailarinos – como acompanhamos no balé da corte e nas suas representações geométricas –, mas principalmente pela unidade considerada poética que resulta da relação entre os diferentes elementos que compõem o espetáculo.

O balé bem-composto é uma pintura viva das paixões, dos hábitos, dos usos, das cerimônias e dos *trajes* de todos os povos da terra; conseqüentemente, deve ser pantomima em todos os gêneros e falar à alma por meio dos olhos. Se desprovido de expressão, de quadros tocantes, de situações fortes, oferecerá apenas um espetáculo frio e monótono. (NOVERRE, apud MONTEIRO, 1998, p. 118, grifo do autor).

É traçada a ideia de que a dança é capaz de comunicar por imagens. Essa interpretação envolve, segundo Monteiro (1998), três diferentes aspectos que passam a caracterizar determinada concepção de dança: em primeiro lugar, a compreensão da força da imagem como algo superior ao discurso; em segundo lugar, a possibilidade de os sentimentos implicarem reações corporais visíveis, capazes de construir imagens; e, por último, a capacidade que as imagens possuem de provocar emoções em quem as vê. A possibilidade de agir intencionalmente em favor da criação dessa imagem, que perspectiva determinados sentimentos, e a compreensão de que esse processo pode ser feito a partir da organização intencional das formas e expressões corporais garante ao balé que se desprenda gradualmente de outras formas de manifestação artística, como a poesia e o teatro, levando consigo suas próprias possibilidades expressivas.

Daí surge a necessidade de uma escolha cada vez mais adequada da imagem que o balé intenciona evocar, posto que não é mais uma reprodução imediata da beleza formal da vida da corte, mas um espaço social que se coloca a serviço de um novo tipo de fruição. Para Noverre (apud MONTEIRO, 1998, p. 120),

[...] um mestre de balé precisa conhecer as belezas e as imperfeições da natureza, pois esse estudo lhe permitirá fazer a escolha acertada de cenas que serão ora poéticas, ora históricas, ora críticas, ora alegóricas e morais. Não poderá deixar de inspirar-se em modelos tirados de todas as posições sociais, de todos os estados, de todas as condições.

Os modelos sociais, tomados como conteúdos do balé, passam então a ser corrigidos e adequados agradavelmente em favor de um sentimento de bem-estar social. Os aspectos mais vantajosos e as situações mais felizes aparecem como escolhas frequentes, assim como o empréstimo dos encantos e da graça aos temas defeituosos e desequilibrados que também conferem destaque ao conjunto das relações sociais. A escolha dos temas, a junção entre os

aspectos mecânicos do movimento e a invenção poética de seus arranjos confere ao balé a condição de obra criada intencionalmente para a fruição de determinado público. Não há mais dança perfeita em si mesma. O que há é uma dança mais ou menos capaz de provocar emoções. E essa tarefa delinea de forma cada vez mais clara essa unidade idealizada e intencionada pelo coreógrafo.

[...] não tomeis jamais a vosso encargo uma grande composição sem de início ter um enredo lógico. Colocai as idéias no papel e não vos furteis a relê-las cem vezes. Dividi vosso drama em cenas, que cada uma delas seja interessante por si mesma e que se sucedam sem embaraço, sem futilidades, até um desenlace satisfatório. Evitai cuidadosamente o supérfluo, pois amortece a ação e arrefece seu curso. Os quadros e as situações são os mais belos momentos da composição, meditai sobre isso. (NOVERRE, apud MONTEIRO, 1998, p. 131).

Demarcamos essa mudança pela importância que possui para a consolidação da dança como uma particular forma de arte e da coreografia como sua forma expressiva. Evidenciamos, nesse conjunto de relações, um momento ontogenético de erupção de uma evocação que, mediada pela mimese artística e potencializada pelo domínio técnico dos gestos coreográficos, estabelece a produção de uma imagem artística, indicativa da criação de uma forma coreográfica que parte da potencialidade criativa do ser humano e que volta para esse mesmo ser humano como reflexo que plasma o real. Esse momento de salto, de conversão teleológica, altera o que antes era algo muito longínquo – os rituais, empiricamente nomeados como dança – para uma forma de arte potencialmente desenvolvida, que recolhe em si a condição de emergir como uma autêntica forma evocadora.

A coreografia, anteriormente relacionada a finalidades que se distanciavam de um conteúdo artístico – vinculada ao ritual, à liturgia, ao divertimento, à etiqueta – passa a ser intencionalmente construída tendo em vista a evocação de ideias, emoções, sentimentos. Superando sua mera condição de registro das formas corporais, a possibilidade de atuar como forma evocativa exige da coreografia que atue como síntese poética a favor da ideia. Compreende-se que o gesto mecânico por si só não é capaz de potencializar a imagem artística que se intenciona, sendo necessário que se incorpore a uma série de outras decisões artísticas capazes de encontrar a síntese adequada entre seus elementos e que se materializam como forma coreográfica particular.

Altera-se a condição da materialização da dança nos palcos teatrais. A ideia não é mais se apresentar no teatro, mas essencialmente compor no teatro. É nesse espaço, agora criativo, que o coreógrafo encontra uma multiplicidade de elementos novos e que busca entre eles uma ligação coerente. Os profissionais passam a compreender a dança como uma

totalidade em que os gestos deveriam formar, por assim dizer, um discurso concatenado, “uma espécie de declamação feita para os olhos, com o que se torna mais fácil à compreensão dos espectadores por meio da música”. (CAMINADA, 1996, p. 122). As ações dos deuses, dos heróis e dos homens voltam à cena a partir de gestos desenvolvidos de forma cadenciada e adequada para expressar a ideia intencionada.

Segundo Noverre (apud Caminada, 1996, p. 123):

[...] o bailado tem que ser concebido como espetáculo independente, apoiado num enredo e no qual o movimento e a ação coincidam completamente. [...] Os outros preceitos são a divisão do ballet em atos e cenas, e personagens de contornos firmes participando de cenas contrastantes. A cada movimento de dança deverá corresponder um movimento de espírito. [...] É preciso arrancar as máscaras horrendas³³, queimar as ridículas perucas, suprimir os vestidos incômodos, banir as anquinhas mais incômodas ainda e substituir a tendência à rotina.

Caminada (1966) nos chama a atenção para o fato de que o balé, como arte erudita, pode ser considerado uma arte jovem se comparado com outras formas de expressão artísticas, ainda que demandando tempo e avanço técnico para que pudesse receber a forma cênica pela qual o conhecemos hoje. Tomado pelas cortes e aristocracia como um entretenimento, uma continuação das suas danças de salão, foram necessários cerca de cem anos para que abrissem mão de suas performances amadoras e para que os coreógrafos pudessem se livrar dos inconvenientes bailarinos. Tornou-se tarefa fundamental para os profissionais da dança, portanto, a criação de composições coreográficas cada vez mais originais, inicialmente buscando profissionalizar definitivamente o estilo acadêmico e, ao mesmo tempo, alcançar a admiração e a aceitação do público.

Decorrente desse período, o chamado balé pré-romântico convencionou as grandes e mais autênticas emoções como sendo aquelas do dia a dia e das pessoas comuns. A partir de agora, não está mais em disputa a possibilidade ou não de a dança atuar como particular forma de arte. Tomando isso como pressuposto, o que passa a mobilizar os profissionais de dança é a busca pela utilização mais adequada dos elementos que compõem a coreografia em prol de determinada evocação. No caso do balé pré-romântico, sua tomada de decisão se estabelece como crítica e reação ao absolutismo, intelectualismo e convencionalismo do estilo clássico, com seus temas e formas esgotadas. Ele preparou o caminho para o período romântico, que refletiu as tendências convergentes em todas as artes e no próprio movimento social com uma

³³ Noverre desenvolve uma crítica severa ao uso de máscaras no balé. Segundo ele, as máscaras deveriam ser substituídas pelas expressões faciais reais, que atuavam a favor da composição sensível das emoções. As expressões não poderiam se manter escondidas e cada espetáculo se coloca em diálogo com diferentes expressões que não poderiam ser homogeneizadas por uma única feição.

maneira apaixonada de encarar a vida. “Ser-se romântico em relação a qualquer coisa é reconhecer-se o que é e ansiar por algo completamente diverso; para tanto é necessário magia.” (BALANCHINE, apud CAMINADA, 1996, p. 135).

Voltam os contos medievais, as lendas germânicas, a mitologia nórdica e a exaltação do sentimento e da bondade natural.

O temperamento romântico variava entre a depressão e o entusiasmo, entre a alegria e a melancolia; o misterioso se fazia presente, assim como a procura de um mundo novo e de ideais democráticos. Também o nacionalismo e a valorização do homem “simples e puro” formam permanentes fontes de inspiração. (CAMINADA, 1996, p. 136, grifo do autor).

A quebra do domínio excessivo do texto, da pantomima e da narração sobre a dança marcam esse contexto. A dança deixou de girar em torno dos homens, do poder e dos modos aristocráticos, dos deuses clássicos e dos atos heroicos, dos pitorescos e antiquados eventos e aventuras da aldeia, para representar a arte de mulheres empenhadas em registrar os nebulosos mundos interiores dos sonhos e da imaginação. A ideia era antes usar o movimento, o gesto e a música para transmitir uma memória evanescente ou um pensamento fugaz, dar uma forma física e teatral aos produtos imateriais da mente (HOMANS, 2012). Esse deslocamento da imitação direta fez com que os passos, as poses e os gestos do balé adquirissem um significado intrínseco. Isso significa que a história ou ideia a ser evocada poderiam se materializar na própria composição corporal, sem ter que apelar para prólogos ou narrações que pudessem servir de explicação para a ideia intencionada.

Nesse cenário, o contexto do balé russo também mostra sua importância. Grandes coreógrafos e bailarinos prefiguram a época, numa linha que ganha certa autonomia em relação ao estilo francês. “Fiel à sua função social, a arte russa mostrou que o mundo podia ser modificado e que era seu papel ajudar a mudá-lo”. Fokine³⁴ (apud HOMANS, 2012, p. 332, grifo do autor) argumenta:

O ballet [...] estava irremediavelmente <<confuso>>: ele achava um disparate que bailarinas de tutu cor-de-rosa andassem a correr pelo palco com camponeses de trajes egípcios ou botas de cano alto russas. Um bailado, afirmava, deve <<ter plena unidade de expressão>>. Deve ser historicamente coerente e estilisticamente correcto.

³⁴ Fokine se viu extremamente impressionado e abalado com a dança de Isadora Duncan. Sua “dança do futuro”, de estilo livre, inspirada na natureza, na Antiguidade e em uma mistura de ideias como Nietzsche e Kant, revelava movimentos primitivos simples e naturais, que despertaram forte influência no balé russo. Para Nijinsky, contemporâneo de Fokine, Isadora “abriu a porta da cela aos prisioneiros.” (HOMANS, 2012).

A morte do Cisne (1907³⁵), cena clássica que marca um dos mais belos solos da história do balé, desenvolvida por Anna Pavlova, em 1907, mostra os traços do balé clássico russo. Baseada em um passo básico de técnica chamado *pas de bourrée*, a cena exige uma alta capacidade de expressão e dramaticidade para expressar o voo, a tentativa de sobrevivência e o momento final do cisne. “Pavlova protagonizou a figura viva da nova concepção de dança, do predomínio da espiritualidade, do lirismo, da sensibilidade e da emoção sobre a técnica; nesse mundo cíclico da história da arte, observava-se que a dança entrava num novo caminho e com ele em uma nova leitura do romantismo.” (CAMINADA, 1996, p. 159). Para Homans (2012, p. 334, grifo do autor), *A morte do Cisne* revela o poder da dança vinculado diretamente à sua qualidade expressiva, mostrando, pela atuação da bailarina, a extinção da vida, o esgotamento da energia e da alma de um ser de grande força e beleza. O autor interpreta a cena como metáfora:

À medida que Pavlova enfraquecia, se prostava e dobrava sobre si mesma, lenta e delicadamente, o velho ballet, parecia, morria com ela. Fokine e Pavlova abriram caminho a um estilo de dança mais livre, mais intenso e imediato. Foi esta <<nova dança>> que tornou possível os Ballets Russes.

Assim se seguem produções de grande relevo e expressividade em torno desse processo revolucionário. Evidenciamos *A Sagração da Primavera* (1913)³⁶, com música de Igor Stravinsky e coreografia de Vaslav Nijinsky, que estreou em Paris no dia 29 de maio de 1913, representando uma ruptura brutal com a dança clássica, a qual durante muito tempo representou o que de mais “belo e pujante” se produziu em dança no contexto europeu.

Figura 5: A ruptura gestual de *A Sagração da Primavera* (1913)



Fonte: Blog Euterpe³⁷

³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=egPuJALNIBs>

³⁶ Trecho da primeira cena do filme "Coco Chanel & Igor Stravinsky" (France, Jan Kounen, 2009), que reconstitui, de forma bastante acurada, como deve ter sido a escandalosa estreia da "Sagração da Primavera" de Nijinsky e Stravinsky, em 29 de maio de 1913, no Teatro Champs-Élysées, Paris. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mvAj2cOh1s4>

³⁷ Imagem disponível em: <http://euterpe.blog.br/stravinsky-a-sagracao-da-primavera/>

A Sagração da Primavera (1913) apresenta como sinopse original, elaborada por Stravinsky, a inspiração em povos pagãos da Sibéria, narrando um mito de sacrifício de uma virgem para fertilizar a terra no início da primavera. “O espetáculo se divide em duas partes: a preparação do rito, no primeiro ato, ‘beijo a terra’ ou preparação da terra; no segundo ato, “o sacrifício que termina com a encenação da morte da ‘eleita’, bailarina escolhida para esse papel.” (COCCARO, 2018, p. 90). A versão coreográfica de Nijinsky é caracterizada por golpes com os pés no chão, ao mesmo tempo que compõe vários deslocamentos divididos em subgrupos no espaço cênico. A referência à primavera também faz emergir mulheres e homens em movimentos fortes e alegres durante todo o primeiro ato. O contexto se altera no segundo ato, em que o sacrifício de uma das jovens é representado de forma tensa. A morte simbólica é representada ao final da coreografia, que culmina com o encerramento da música e a suspensão do corpo da “eleita” oferecida em sacrifício.

Segundo Homans (2012, p. 349), podemos considerar a coreografia como algo desconcertante e muito diferente do balé clássico. Figuras de pessoas corcovadas em movimentos arrastados, pés virados para dentro, os braços enroscados e a cabeça torta marcavam a coreografia. “Os movimentos eram bruscos e angulosos, com os bailarinos reunidos a monte, dobrados, tremendo e comprimindo-se, ou circulando furiosamente em danças de roda tradicionais e depois irrompendo compulsivamente do círculo em saltos selvagens.” Nijinsky inventou movimentos desconfortavelmente descoordenados, em que os braços seguiam um ritmo e as pernas outros. A música de Stravinsky criava esses desafios intimidantes, tanto que o coreógrafo, nas palavras de Homans (2012), teve dificuldade de compreender³⁸ os novos sons e a estrutura rítmica e tonal complicada do músico.

Caracterizou-se como um bailado nada tradicional. Não havia um desenvolvimento narrativo fácil nem espaço para expressão individual. Nos termos de Homans (2012), trabalhava por repetição, acumulação e montagem cinematográfica, reunindo imagens estáticas, justapostas e impulsionadas por uma lógica ritual e musical.

Era uma celebração fria e intensa da vontade colectiva. Tudo era posto a nu: a beleza e a técnica requintada desapareciam, e a coreografia de Nijinsky obrigava os bailarinos a parar no meio, a recuar e a reorientar-se e mudar de rumo, interrompendo o seu movimento e impulso, como que para libertar energias reprimidas. [...] O bailado de Nijinsky não era selvagem nem divagante: era uma representação friamente racional de um mundo primitivo e irracionalmente alterado. (HOMANS, 2018, p. 351).

³⁸ Nem mesmo o pianista dos ensaios os compreendia: certa vez, Stravinsky afastou-o com impaciência e assumiu o controle, tocando duas vezes mais depressa, gritando, cantando, batendo os pés, e marcando o ritmo com os punhos para transmitir a pura energia percussiva e volume da música. (HOMANS, 2012, p. 350).

Contrapondo a nobreza subjacente do balé, associado a uma clareza anatômica e a ideais elevados, Nijinsky tornou o balé feio e opaco (HOMANS, 2012). “Sou acusado – gabava-se – de um crime contra a graciosidade”. E a intenção de músico e coreógrafo era justamente esta: apresentar-se de forma difícil e nova, tanto que levou certo tempo até que *A Sagração da Primavera* pudesse ser considerada um verdadeiro bailado.

O rechaço inicial na estreia e o posterior sucesso na história da dança das montagens de Nijinsky e de Pina Bausch, demonstram a capacidade da performance em modificar os conhecimentos em dança, uma vez que a *Sagração* de Nijinsky marca o início da Dança Moderna e a versão de Pina Bausch demarca o último espetáculo coreografado assinalando as posteriores criações da coreógrafa na linhagem denominada *Tanztheater*. (COCCARO, 2018, p. 91).

Alcançamos, portanto, uma nova condição para a dança em um novo cenário, inteiramente livre das coroas e cada vez mais autônoma como obra de arte particular. Essa suposta modificação dos conhecimentos da dança, como aponta Coccaro (2018), institui-se pela afirmação do seu conteúdo artístico e das demandas que surgem em torno dessa nova finalidade. A combinação e arranjo dos seus elementos e as decisões artísticas que orientam o processo de criação passam a refletir a necessidade de romper com o artificialismo do balé em prol de uma arte que pudesse ser fiel aos anseios e desejos humanos. Essa busca é demarcada fortemente pelo período considerado moderno e por seus desdobramentos, conjuntura que buscaremos analisar brevemente na próxima seção do estudo.

3.6 A CRÍTICA À DANÇA METRIFICADA E À DIVERSIFICAÇÃO DAS FORMAS: AS ESCOLAS MODERNAS DE DANÇA, A CRIAÇÃO DE NOVOS DEUSES E A BUSCA POR UMA COREOGRAFIA AUTÊNTICA

Levando em conta a afirmação de Lukács (1966b) de que o enriquecimento extenso e intenso do conteúdo estético tem como consequência necessária um refinamento de suas formas, uma ampliação do seu âmbito de validade, um aprofundamento de sua concordância com a realidade, consideramos a partir de agora o diálogo com a dança moderna e seus desdobramentos, evidenciando a possibilidade de aprofundar esse diálogo cada vez mais enriquecido entre conteúdo e forma artística.

A conformação artística cobre cada vez mais intensamente - quantitativa e qualitativamente - conteúdos que lhe seriam inacessíveis em seus primórdios. Com isso, torna-se cada vez mais amplo ou mais abrangente, no sentido de refletir a totalidade das determinações, tanto como intensificação de sua característica essencial interna, quanto como ampliação do alcance das determinações relevantes

para a reflexão estética por ela expressável. (LUKÁCS, 1966b, p. 111, tradução nossa).

As condições resultantes dos períodos anteriores indicam a possibilidade de atuar de forma cada vez mais livre, criativa e autônoma em relação à dança como forma de arte. Os estudos em torno das possibilidades expressivas humanas mobilizaram o pensamento sobre a dança e ampliaram as referências sobre sua criação. Um dos pioneiros nesse âmbito de estudo foi Delsarte (1811-1871), que concentrou sua reflexão e suas experiências nas relações entre a alma e o corpo, nos mecanismos pelos quais o corpo traduz os estados sensíveis interiores. Vejamos um dos estudos desenvolvidos pelo teórico em torno dos gestos expressivos das mãos. As mãos, pela sequência das imagens, expressam gestos: convulsivo; forte; conflitivo; expansivo; de abandono; de prostração; de exasperação; de exaltação; de retração.

Figura 6: Movimento expressivo das mãos em Delsarte.



Fonte: Delsarte System of Oratory (1893).

Essa nova interpretação argumenta que a intensidade do sentimento comanda a intensidade dos gestos, consideração que realiza uma verdadeira inversão dos fatores até então defendidos. Se considerarmos o registro das cinco posições do balé por Beauchamps, conforme mencionado, perceberemos que os gestos são meticulosamente orientados para a construção de uma imagem corporal que se distancia dos modos de ação cotidianos e reafirma de modo cada vez mais artificial a imagem cortesã e ideal, que se afasta das representações populares do movimento. Ao mesmo tempo que as cinco posições representam uma ideia a ser transmitida – a força e harmonia da corte francesa –, limitam-se a uma materialização

artificial que se basta em si. Sem a preocupação de suscitar no público determinada evocação, a análise expressiva do gesto se circunscreve às normas da etiqueta, ao que serve e ao que não serve como representação cortês.

Delsarte afirmava que todo o corpo é mobilizado para a expressão, principalmente o torso, considerado por ele como fonte e motor do gesto. A expressão resulta, então, da contração e do relaxamento dos músculos, sendo que todos os sentimentos têm sua própria tradução corporal. O gesto reforça o sentimento e o sentimento reforça o gesto, o que leva à possibilidade de estabelecer a escolha intencional do gesto mais adequado para o sentimento que a dança propõe construir. A consequência de suas ideias sobre a dança impacta na formação de coreógrafos e estudiosos da dança no tempo presente.

Tal interpretação orientou fortemente Isadora Duncan, considerada a pioneira da dança moderna. Duncan não se conformava com a rigidez das regras acadêmicas, buscando um caminho trilhado a partir de movimentos “naturais” e instintivos do corpo e do senso nato de expressão. Ao participar de um curso de balé clássico de Marius Petipa, Isadora escreve: “O objetivo de todo este treinamento parecia ser uma ruptura completa entre os movimentos do corpo e os da alma. É justamente o contrário de todas as teorias sobre as quais baseei minha dança [...]” (BOURCIER, 2001, p. 251).

[...] fazer gestos naturais, andar, correr, saltar, mover seus braços naturalmente belos, reencontrar o ritmo dos movimentos inatos do homem, perdidos há anos, “escutar as pulsões da terra”, obedecer à “lei da gravitação”, feita de atrações e repulsas [...], encontrar uma ligação lógica, onde o movimento não para, mas se transforma em outro, respirar naturalmente, eis seu método. (BOURCIER, 2001, p. 248).

Duncan, contrapondo o artificialismo do balé clássico, busca nos elementos naturais e na contemplação da natureza a base para as suas criações. Será onda, nuvem, vento, árvore. Sua inspiração nos elementos da natureza necessitava, portanto, de movimentos que pudessem dar suporte a esse conteúdo. Essa dança “diferente”, nas palavras de Bourcier (2001), difere-se pelo movimento do corpo, pelo retorno ao seu impulso interior e pela volta às origens do ser como redescoberta da parcela de divindade presente em cada ser humano. Conforme indicado, o movimento de jogar a nuca para trás se torna o preferido para Duncan, relembrando os movimentos de transe que proclamam ter sido o corpo possuído por uma inspiração sobre-humana.

“Pequenas formas, grandes formas, formas livres, inventivas e inventadas. Sem esquecer as não formas, que souberam romper os moldes e inventar as vias dessa liberdade.”

(LOUPPE, 2011, p. 254, tradução nossa). As mudanças do balé clássico para a dança moderna indicam não uma simples reforma nas formas como o movimento é tratado, mas também o descobrimento de um corpo que esconde um modo singular de simbolização. Segundo a análise de Louppe (2011), a atenção voltada ao corpo pela dança moderna e contemporânea busca superar uma visão indiferenciada de sua ação na obra coreográfica. Sugere que, na maior parte das vezes, a observação da dança se limitava a analisar as figuras ou proposições dadas de forma imediata e explícita nos materiais cênicos, figurinos, acessórios. Perdia-se, na leitura coreográfica, a própria análise do corpo, considerado, nessa nova perspectiva, o que realmente *realiza todos os projetos coreográficos*.

Seja Delsarte (1811-1871), nas investigações entre a voz e o gesto, Dalcroze (1865-1950), pelo desenvolvimento de um sistema de treinamento da sensibilidade musical, ou Laban (1879-1958), considerado um dos principais teóricos do movimento moderno, um novo conjunto de interpretações passa a orientar o trabalho artístico em dança, demarcando avanços nos estudos e criações coreográficas. Reforçando a crítica à dança clássica metrificada e vazia de conteúdo, acompanhamos a elaboração de interpretações diferenciadas em relação a essa “nova” dança que, por vezes, centra seu processo de criação na exploração do corpo e de suas possibilidades expressivas e, em outras, encontra, nos grandes dramas do ser humano contemporâneo, novas possibilidades de criação.

Temos, por exemplo, em Ruth Saint-Denis, referência e precursora da dança moderna, a compreensão de que a origem e a justificativa da dança estão na emoção religiosa que ela provoca, seja vinculada aos mitos do Egito e da Índia ou de inspiração cristã. O espírito estava no centro de sua interpretação, e por isso se evidenciava uma busca incessante da intensidade interior e a importância das crenças religiosas para a vida. Movimentos ondulados de torso, ombros e braços, pontuados por paradas, marcam suas produções, as quais diferem, por esses aspectos, da rigidez do academicismo clássico que ora era criticado.

A Denishawn, escola e companhia de dança norte americana fundada por Ruth Saint-Denis e Ted Shawn, foi responsável pela formação de nomes expressivos da dança moderna, como Martha Graham e Doris Humphrey. No entanto, os motivos religiosos, que se apresentaram com centralidade temática em Saint-Denis, são tomados agora como crítica e revestidos por uma nova tomada de posição por seus alunos. Lembremos a frase de Martha Graham³⁹ ao indicar que já não aguentava mais dançar divindades hindus ou ritos astecas,

³⁹ “Foi nesse período que eu estava executando o que os críticos denominavam minhas longas e lanosas danças de revolta e, ao lembrá-las, percebo que eram bastante revoltantes. Mas na verdade eu estava rejeitando

fazendo referência às ideias de Denishawn. A bailarina e coreógrafa afirmava sua preocupação com os grandes temas atuais (BOURCIER, 2001).

Segundo Louppe (2011), Martha Graham maturava uma ideia durante anos até apresentá-la aos bailarinos, ao mesmo tempo que trabalhava em torno de suas referências, todos os dias. Suas formas se construía no processo, utilizando um variado mosaico de citações reunidas em torno do tema, assim como a leitura de imagens da mitologia grega ou moderna (histórias literárias, históricas, políticas). O tema acabava se sedimentando por meio de inúmeros resíduos de textos, referências artísticas e filosóficas.

Então a dança se elevava desde o fundo dos tempos, desde o fundo do inconsciente também, como um objeto de arte escondido desde os tempos antigos no chão [...] e aos poucos se desvinculava dos escombros do imaginário, que manteve aprisionada na essência de um gesto absoluto, que ela soube encontrar. (LOUPPE, 2011, p. 228, tradução nossa).

Podemos ainda mencionar as correntes que, percorrendo outros caminhos, afirmam que qualquer subordinação da dança a temas ou narrativas precisa ser evitada, como Merce Cunningham. Para o coreógrafo, a dança não visa à formulação de um propósito, de uma ideia, senão a possibilidade de encontrar variadas formas para o corpo ocupar diferentes espaços. Negando a “escritura” da obra coreográfica, reivindica-se uma estética baseada no gesto puro, que não deveria ser perturbada pela sombra de nenhuma referência exterior a não ser seu próprio movimento. Nesse sentido, para o coreógrafo, o movimento do dia a dia, de forma espontânea, pode fazer mais sentido do que o gesto estilizado, situando-se numa concepção pós-moderna de dança. Marcam o seu contrário, portanto, tendências como as de Pina Bausch.

À força do seu discurso político associou a violência dos ataques às relações humanas, ao domínio patriarcal predominando entre os sexos, ao pessimismo sobre a postura da sociedade diante do sofrimento de grande parte da humanidade, e os usou sem pudor, com profundo sentido de encenação em uma proposta onde feridas não-cicatrizadas eram reveladas, sublinhando tudo com um admirável elenco de dançarinos-atores para os quais o corpo era mais enfatizado do que o texto, e o silêncio era uma forma de comunicação. (CAMINADA, 1996, p. 233-234).

Retornando à sua versão de *A sagração da Primavera* (1975)⁴⁰, encontramos materializadas certas ideias de Bausch que nos possibilitam avançar na exposição. Nessa obra específica, encontramos a defesa de uma dança que melhor atende aos interesses artísticos dos

Denishawn, seus véus e seu exotismo com ímpeto, como a maioria das crianças fazem quando saem de casa. Estava expressando algo dentro de mim que não entendia inteiramente (GRAHAM, 1993, p. 90).

1. ⁴⁰ *A Sagração da Primavera*, por Pina Bausch. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nd_ZCuqYdVE

seres humanos. Partindo do roteiro original de Stravinsky e dos registros cênicos de Nijinsky, a montagem de Pina foi apresentada pela primeira vez na Alemanha, em 1975. A coreografia preserva as ideias centrais de Nijinsky, mas realça suas grandes aspirações. Sua estrutura original permite a Pina Bausch explorar de forma profunda a relação de dominação do homem em relação à mulher, a posição da sociedade diante do sofrimento, e as interrogações sobre os sentimentos humanos mais impuros.

Das especificidades da coreografia, destaca-se a respiração dos dançarinos por meio do sopro, característica indicada por Coccaro (2018), como um dos princípios fundamentais da dança moderna, contrariando o controle e domínio total da respiração no balé clássico. A respiração ofegante tem função poética na obra de Pina, acarretando ao público um sentimento de desconforto e piedade ante o cansaço e as dores da humanidade. A utilização da terra no palco também é aspecto original na coreografia. No contato entre a terra e o suor das dançarinas, produzem-se, nos vestidos fluidos em cores claras, as marcas da sujeira humana e dos seus sofrimentos. A exaustiva repetição dos movimentos, característica marcante da coreógrafa alemã, provoca um sentimento de desconforto e incômodo diante do tema.

Figura 7: Versão de Pina Bausch de *A Sagração da Primavera* (1975)



Fonte: Acervo Tanztheater Wuppertal⁴¹

Se na versão de Nijinski a coreografia marcou um retorno às representações primitivas dos movimentos, seguindo a narrativa lendária de um ritual pagão de sacrifício, na versão de Bausch se enaltecem as contradições entre mulheres e homens, dando destaque às representações de dominação decorrentes dessa relação. A coreografia revela a necessidade de que seus elementos se engajem nessa ideia, representativa da posição da coreógrafa em

⁴¹ Imagem disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/uma-danca-subsolo-sagracao-de-pina-bausch-89474/>

relação à função da dança como arte. Os gestos coreográficos, ao sustentar sua relação de importância com a ideia, apresentam-se fortes e violentos, exibindo pontos de contato entre dançarinas e dançarinos reveladores dessa dominação. Expressivamente, os gestos da face se diferem em relação à posição dos gêneros durante a coreografia, enaltecendo o sofrimento feminino e uma postura de violento conformismo dos homens em relação à cena de sacrifício.

Figura 8: Registro expressivo na versão de Pina Bausch



Autor: Detlef Erler. Acervo Fundação Pina Bausch.⁴²

Fernandes (2000) pondera que a dança de Pina Bausch não é a demonstração de movimentos socialmente aceitos como belos, mas sim a crítica desse conceito e do sacrifício individual para atingir tal ideal. A coreografia, nesse sentido, lança luz sobre condições que superam a imagem individual de uma mulher dada em sacrifício e que recolhe em si as dores universais que se encontram nas diversas formas de sofrimento materializadas no tempo presente, cuja “voz” é alcançada na composição coreográfica projetada pela artista. A coreografia de Bausch nos insere, portanto, num conjunto variado de produções que, como crítica aos códigos artísticos da dança clássica, reforçam e ampliam as possibilidades da dança de falar cada vez mais sobre o ser humano e para o ser humano, de colocá-lo diante de um conjunto evocativo intencionalmente projetado em favor de uma fruição que responda cada vez mais à importância da dança como arte e da coreografia como sua forma material.

A suposta liberdade alcançada pelo “movimento” livre das convenções da dança clássica (HOMANS, 2018) amplia seu repertório de possibilidades. Não porque a partir de agora se reconhece a possibilidade de utilização dos movimentos do corpo sobre outros padrões – a utilização dos movimentos de rotação do tronco, a diversidade de apoios que rompem com as tradicionais cinco posições, o uso do chão como suporte para todo o corpo –,

⁴² Imagem disponível em: https://www.pinabausch.org/archives/photo/sacr_30024165_44_0000

mas porque se reconhece a capacidade de composição de um arranjo criativo de elementos que rompe com a criação de uma imagem alheia à sua possibilidade artística, e que, ao contrário, possibilita aos sujeitos se afirmarem e se reconhecerem cada vez mais enquanto seres humanos, enriquecidos subjetivamente pelas vivências que se fazem energizadas pelo campo da produção coreográfica.

A expressividade do gesto não é uma exclusividade da dança considerada moderna. A expressividade é qualidade inerente do gesto, respondendo a diversas tarefas colocadas pelo cotidiano e por outras esferas da vida. O desenvolvimento da dança como arte não poderia se reduzir ao estudo e sistematização das qualidades expressivas do movimento. Ao mesmo tempo, é marca da dança moderna a necessidade cada vez mais refinada de dominar artisticamente o gesto, aprofundando suas qualidades técnicas/expressivas em favor de uma determinada finalidade: atuar artística e criativamente no arranjo entre determinada intenção evocativa e os processos de composição e decomposição do gesto coreográfico (NASCIMENTO, 2014), tendo em vista possibilidades evocativas consideradas importantes para o processo de consciência de si e de seu conseqüente desenvolvimento sensível. Na interpretação de Louppe (2011), a dança moderna, pela primeira vez, faz com que o gesto não seja transmitido ou aceito como próprio dos valores exemplares de um grupo. A ideia era recomeçar tudo a partir de seus próprios recursos.

A escolha das ideias artísticas, a eleição dos gestos coreográficos que melhor respondem a essa totalidade, a definição do modo como figurino, iluminação e cenário passam a colaborar artisticamente com essa relação indicam um período de avanço para a dança como arte, possível pelo desenvolvimento das condições materiais e sensíveis alcançadas pelo ser humano. No entanto, esse período também revela um campo de falsificações artísticas e valorizações enganosas quando consideramos a dança em particular e a arte em geral. Por interpretações falsificadoras do campo sensível, pela supremacia da fruição singular descolada das possibilidades evocativas dadas pela materialidade da obra – ou não –, pelo destaque da forma ou do conteúdo no conjunto da criação, ressaltamos a possibilidade de desenvolver, nesse campo de avanços, a condição de aprofundar os elementos que compõem e estruturam a atividade de dança, como forma de arte autônoma, descolada dos conteúdos úteis que outrora a mobilizavam.

Nesse conjunto, pretendemos avançar com a compreensão do gesto coreográfico como forma criativa da atividade de dança. Tendo por base o pressuposto que o domínio de seus elementos e do seu movimento interno possibilita ao ser humano atuar de forma

autônoma e criativa em sua composição, partimos da categoria *movimento* e vislumbramos o alcance de maiores mediações em torno da *coreografia*. Nesse sentido, manifestações coreográficas como as apresentadas até então retornarão nas próximas seções, o que reafirma e amplia os registros históricos, desenvolvidos neste capítulo, que objetivaram acompanhar o processo de gênese e desenvolvimento da atividade de dança e da coreografia como sua forma artística particular.

4. A FORMA EVOCATIVA DA DANÇA: DA IMAGEM IMEDIATA À UNIDADE SENSÍVEL

*Não estou preocupada sobre como as pessoas se movem, mas porque se movem.
Pina Bausch*

Alcançamos, neste momento do estudo, o encontro de importantes sínteses que mobilizam a pesquisa. Dando consequência ao processo onto-histórico da análise da dança e reforçando nossa intenção de aprofundar o espaço da coreografia e do gesto coreográfico como forma particular dessa manifestação artística, trazemos conosco as implicações desse processo para o pensar sobre a dança hoje. Se no início da pesquisa indicávamos a necessidade de teoricamente tornar mais claro o conceito de dança, entendemos que neste momento lidamos com algumas compreensões e arranjos que permitem visualizar melhor essa composição. Indicamos, assim, um novo momento, em que o que nos mobiliza agora são os refinamentos mais precisos diante do problema.

Problematizar a forma sensível da dança se coloca como preocupação central da pesquisa. E sobre esse aspecto, vale ressaltar as interpretações iniciais que mobilizaram nossas primeiras reflexões sobre o assunto e que indicavam o *movimento* como forma evocativa da dança. Se retomarmos as descrições realizadas na introdução do estudo – *o voo do cisne, o estado de lamentação de Graham* –, de forma imediata somos levados a supor que é o *movimento* que carrega consigo as mobilizações do artista que se coloca diante da tarefa de criar uma dança capaz de evocar. Restava-nos, portanto, compreender como o *movimento* humano foi paulatinamente adquirindo essa qualidade evocativa e de que forma isso atuou diretamente para a atividade de dança como prática socialmente autônoma.

E nesse conjunto de mediações exploradas no capítulo anterior, acompanhamos de que modo o amplo conjunto das atividades humanas, que exigiram cada vez mais uma atuação prática do ser humano para a satisfação e criação de necessidades sempre novas, foi atuando na qualidade dos movimentos realizados e na variedade de funções que passou a cumprir gradativamente. Quando lidamos com a atividade artística, foi necessário que esse refinamento alcançasse patamares sensíveis muito mediados, a ponto de se desprender de suas funções úteis em prol de finalidades espirituais. Mas, logicamente, não foi pela simples alteração da qualidade do movimento que podemos falar de um aparecimento formal de obras de arte particulares. É pela riqueza das relações e do conteúdo que mobiliza os seres humanos

em seu processo de desenvolvimento que alcançamos a possibilidade real de falar, atuar e avançar como gênero a partir da dança como uma forma específica de arte.

Resulta que, quando passamos a analisar o movimento humano mediado por um conjunto de relações mais amplo, desconsiderando sua análise de forma autônoma ou isolada em relação à atividade que lhe dá vida, entendemos que ele se reveste de determinadas camadas sociais que condicionam sua forma. Na atividade de dança, por exemplo, quando abstraímos de cada movimento isolado interpretações sobre o que o coreógrafo busca exprimir em sua criação, desconsideramos uma unidade sensível muito mais ampla e mediada, que recolhe em si a necessária relação estrutural entre determinada intenção evocativa e os processos de composição e decomposição das formas do movimento corporal (NASCIMENTO, 2014). Essa retirada aparente do movimento em relação ao sistema formal de criação coreográfica acaba ou por neutralizar a importante função que as formas do movimento possuem em relação a essa composição, ou por lhe conferir certa supremacia e autonomia nesse conjunto dos elementos.

É por esse caminho e por seus desdobramentos que construímos o capítulo que se segue. Partindo do *movimento*, consideramos alcançar o *gesto coreográfico como forma sensível da dança*. Conferindo ao gesto um conteúdo artístico e engendrando sua participação como elemento estrutural da forma coreográfica, dialogamos com a categoria da particularidade e com o movimento interno de forma e conteúdo, afirmando sua importância para a compreensão de seus elementos e da consequente autenticidade artística defendida por este estudo.

4.1 A DANÇA É O QUE IMPEDE O MOVIMENTO DE MORRER DE CLICHÊ⁴³

Ao abordarmos a suposição de Katz (2005) como frase inicial e título desta seção, deparamo-nos com a necessária diferenciação entre um suposto movimento comum, previsível e enfadonho, e aquele que se desenvolve em dança, e que, por isso, não estaria caracterizado dessa forma na indicação da autora. Essa questão se afirma quando pensamos, por exemplo, num movimento de salto que responde à determinada tarefa no nosso cotidiano e nos saltos substantivados quando tratamos de diversas manifestações de dança. Construímos facilmente uma imagem ideal de cada uma dessas cenas e, pela imagem, conseguimos abarcar diferenciações dadas de imediato.

⁴³ Frase de Helena Katz (2005), sugestiva e coerente com o conteúdo da seção.

Ao mesmo tempo, reforçando nosso interesse em nos aproximarmos de uma análise adequada daquilo que representa a forma da atividade de dança – destacando o interesse por sua forma artística –, compreendemos a necessidade de um diálogo cuidadoso entre os termos movimento e gesto, considerando o caminho de análise desenvolvido até aqui e as nossas primeiras indicações que apontavam para o movimento – expressivo, evocador, lírico – como forma da atividade de dança. As mediações que se fizeram necessárias contribuem para que possamos considerar o papel do movimento/gesto no processo de refinamento da coreografia e da possibilidade de domínio de seus fatores em favor do efeito evocador da obra.

É inegável que a dança evidencia algo específico como forma artística que caracteriza e estrutura seu meio. Notadamente, podemos evidenciar novamente os termos que certamente podem nos dar uma interpretação mais adequada desse fato. Conforme indicado, expressões como movimento expressivo, gesto, gesto expressivo, são fortemente associadas à interpretação daquilo que é essencial quando tratamos da atividade de dança, como sendo a melhor conceituação quando buscamos sua diferenciação e singularidade no mundo das obras de arte. Iniciamos pela interpretação da categoria *movimento*, marcadamente associada à atividade de dança.

Para Marques (2010), o movimento é, sem dúvida, um dos campos de significação mais conhecidos e marcantes dos processos de dança e do conhecimento da dança como arte. No entanto, valendo-se da interpretação de Laban (1978) de que o movimento é comum nos diversos campos da atividade humana, a autora afirma que não se deve tomá-lo como elemento definidor da dança.

Entender o movimento e suas funções pode [...] ser uma forma de entender as pessoas. Se elas se movem para satisfazer suas necessidades de expressão, então por meio da observação e da análise de movimento podemos discernir essas necessidades e também os objetivos e as intenções do movimento. (HODGSON; PRESTON-DUNLOP, apud MARQUES, 2010, p. 111).

É o movimento que, de forma imediata, observamos no deslocamento dos corpos no espaço e que sempre se constitui, enquanto imagem mais apressada, como um ser ou objeto que se move. Encontramos *movimento* nos seres orgânicos, inorgânicos e no ser social. Se nos questionamos sobre o que é o movimento, logo construímos a imagem de algo que balança, que salta, que corre, que caminha, que se mexe. Podemos ressaltar, nessa interpretação, uma concepção mecânica de movimento que o considera como um simples deslocamento de corpos no espaço, concepção que durante muito tempo orientou a forma como se interpretaram as mudanças e transformações no universo e que limitou decisivamente as leis

reais de desenvolvimento da natureza e da sociedade. Erro considerável dessa interpretação foi reduzir a matéria à energia mecânica e desconsiderar o nexos existente entre matéria e movimento.

Segundo Engels (2020), somente após a construção das diversas explicações construídas a partir das ciências naturais, iniciada pela teoria mecânica, passando pela teoria molecular e pela ciência do movimento dos átomos, foi possível atingir um novo grau de compreensão e explicação dos processos dinâmicos que representam as formas de movimento. Essa nova interpretação indica o movimento como “forma de existência, como atributo inerente à matéria, [que] compreende todas as transformações e processos que se produzem no universo, desde as simples mudanças de lugar até a elaboração do pensamento.” (ENGELS, 2020, p. 169). É impossível, portanto, modificar a qualidade de um corpo sem fornecer-lhe ou tirar-lhe matéria ou movimento, sem provocar-lhe uma mudança quantitativa. Logo, as investigações sobre a natureza do movimento carregam consigo interpretações das mais variadas, partindo das estruturas e elementos mais simples desse movimento até aquelas consideradas as mais elevadas.

Compreendemos que o movimento se configura como elemento essencial da existência. Para Cheptulin (2004), o movimento pode ser considerado como a *forma universal do ser da matéria*, como uma tendência dominante no mundo material, que conduz a passagem do inferior ao superior, do simples ao complexo, o que caracteriza o desenvolvimento. Observamos na história da sociedade humana esse processo.

Assim, partimos do pressuposto que o movimento que se materializa na atividade de dança, ao afirmarmos a dança em sua forma artística, se apresenta substantivado⁴⁴. E se substantiva no mesmo processo em que a arte se institui como atividade autônoma e a dança como forma particular dessa determinada atividade superior. Lembremos os movimentos de êxtase evidenciados nas primeiras organizações primitivas e que se desenvolvem de forma pouco consciente e mediada. É como se aqui pudéssemos falar de um movimento supostamente mecânico, ou precisamente de um *movimento sem mundo*, baseado em finalidades imediatas colocadas para os homens num contexto produtivo ainda incipiente. O giro é realizado porque, de forma casual, em determinado momento, ele possibilitou um sentimento de vertigem que, associado à uma ação litúrgica, possibilitou o alcance do que se buscava: a vida, a morte, o alimento.

⁴⁴ Nas diversas atividades humanas, o movimento carrega consigo a substância que constitui seu conteúdo, as relações humanas que configuram as necessidades reais que colocam os seres humanos em movimento.

Tratamos, logo, de um movimento que se substantiva no trabalho. Assim, compreendemos que, no período mágico, num nível de desenvolvimento ainda incipiente no que se refere ao domínio do mundo e à produção de instrumentos vinculados a esse domínio, o movimento humano, naquilo que supostamente muitos nomeiam como dança, encontra-se decisivamente limitado a certos domínios motores que puderam alcançar êxito naquele contexto. Uma atuação vinculada diretamente à satisfação das necessidades mais simples e básicas, como alimento e proteção, e que, aos poucos, complexificam-se como necessidades cada vez mais mediadas e refinadas no curso do desenvolvimento histórico.

Pelo trabalho, a partir do momento que o ser humano passa a produzir e manusear ferramentas, uma série de ações motoras se desenvolvem e se refinam pelas funções das ferramentas e pelas normas de seu manejo. A suposta lógica natural dos movimentos passa a ser submetida à lógica do trabalho. Os objetos – materiais ou espirituais – condicionam o movimento pela relação com sua situação espacial, pela sua forma, tamanho, peso, consistência, e também pela postura do sujeito em relação a ele, sobretudo pela exatidão e rapidez exigidas pela ação⁴⁵.

Referimo-nos, portanto, a um movimento carregado de conteúdo humano, mas que ainda não nos dá condições de interpretá-lo no âmbito da atividade artística pelas inúmeras camadas que se fazem necessárias nesse processo histórico. Um novo recorte, no entanto, possibilita-nos uma nova leitura. Evidenciamos então, pelo trabalho, a necessidade de comunicação e transmissão dos fundamentos da ação. O ser humano alcança um estágio em que se faz necessário que os produtos do trabalho e seus modos de ação sejam transmitidos para o coletivo do qual faz parte. Ampliando suas necessidades, certos movimentos humanos passam a ser utilizados não no contato prático com os objetos – talhar com o machado –, mas como movimentos que conservam a forma do movimento de trabalho, num processo de ação sobre outros homens. Alcançamos o *gesto*, que, nas palavras de Leontiev (1978), conserva-se como um movimento separado de seu resultado, um movimento que não se aplica ao objeto para o qual está orientado.

O *gesto* traz consigo a possibilidade de se afirmar como um movimento de qualidade diferente. Tal função comunicativa, de atuação sobre outros seres humanos, exige que se conservem aquelas representações que com o tempo alcançam o melhor resultado no intercâmbio coletivo, conforme já exposto. Lembremos os gestos utilizados na caça coletiva.

⁴⁵ Rubinstein (1977), sobre a organização temporal do movimento, aponta para a tendência à sua ritmização, que, se realizada de forma correta, favorece sua autonomização e facilita os movimentos.

Certamente, para que se pudesse encontrar a imagem visual mais adequada a determinada mensagem, uma série de tentativas foram necessárias a fim de que se lograsse encontrar aquela que não deixaria dúvidas em relação à ação que precisava ser tomada. Além do mais, os cenários da caça passam, com o tempo, a exigir ações gestuais cada vez mais diversificadas, pela própria ampliação dos instrumentos de trabalho e pelas possibilidades de atuação coletiva, cada vez mais diferenciadas.

Como abordado no trato da mimese, é importante considerar o caráter *evocativo* que acompanha o gesto. Uma aura emocional se vincula ao gesto, fazendo com que ele seja carregado de emoções. No exemplo da caça, podemos deduzir que gestos que simbolizam a conquista da presa, por exemplo, sejam acompanhados de um sentimento de satisfação e alegria ante a necessidade suprimida. Ou, ainda, que tais sentimentos acompanham as soluções gestuais dadas pelos homens a situações não previstas anteriormente e que precisaram de uma resposta rápida e engenhosa diante da amplitude do problema. Tantos outros sentimentos, de igual maneira, enriquecem e preservam os gestos que dão movimento à vida coletiva. Pensemos também, nessa aproximação, aquilo que Rubinstein (1977) denomina como movimentos expressivos que, diferentemente dos gestos, afirmam-se com manifestações diretas das emoções que refletem expressivamente complexas condições de tensão.

Importante reforçar que cobra certo preço a necessidade de que o *gesto evocativo* faça sentido para a coletividade. Por isso o gesto se apoia, segundo Lukács (1966a), na necessidade de abstrair dos movimentos da vida cotidiana aquela representação mais concentrada e única possível, que permite ao ser humano fixar o essencial em cada caso, razão pela qual mantém um vínculo direto com o conteúdo prático do trabalho humano. A indicação do aspecto *evocativo* não supera a condição do gesto preso à resolução de problemas práticos. Mesmo o *gesto evocativo*, associado aos rituais mágicos, anteriormente mencionado, relaciona-se às satisfações imediatas de um mundo ainda pouco dominado pelos homens.

No entanto, um importante cenário se instaura a partir da possibilidade expressiva do gesto. Rubinstein (1977) elabora sua definição de gesto associada à compreensão de movimentos semânticos. Para ele, tais movimentos, mais avançados do que os movimentos expressivos, são portadores de determinada significação, imbricados com cada passo de nossa vida. Como exemplo, cita os gestos afirmativos e negativos da cabeça, os acenos, o aperto de mão, entre outros reconhecidos no curso da história pelos seus significados socialmente construídos. Portanto, segundo o autor, “o gesto é um movimento no qual realmente se

condensou a história; é uma *forma de expressão* condicionada pela história de determinado e acusado sentido lógico geral.” (RUBINSTEIN, 1977, p. 603, tradução nossa). Expressam-se neles a vinculação da vida espiritual humana com suas manifestações cada vez mais completas e perfeitas.

Assim, retomando as problematizações que nos mobilizam diante do estudo, se considerarmos o *gesto* como um movimento expressivo portador de determinada significação, poderíamos compreender a dança como um arranjo de gestos capazes de indicar determinada evocação? Poderia a soma de gestos compor sua forma evocativa? Pensamos que essa interpretação nos cria um obstáculo em relação ao *gesto evocativo* quando transferida mecanicamente para a atividade de dança baseada nas suas impressões mais imediatas e externas.

Além disso, o que ainda impõe maior atenção são as interpretações equivocadas do gesto como ação ou operação da atividade de trabalho e do gesto como elemento da criação artística em dança. Considerando-os diferenciados pelos conteúdos que movem os sujeitos em cada esfera da vida e mobilizados por finalidades que muito se distinguem no conjunto de cada atividade, indicamos, como pressuposto, que o *gesto* que compõe a atividade de dança é substancialmente diferente. E essa diferenciação não se resolve com uma pura associação de novos termos ou a indicação de um suposto *gesto de dança*, *gesto expressivo*, *gesto artístico*, se não pudermos essencialmente clarear suas diferenças.

Algumas conceituações se inserem nesse campo, buscando resolver essa problemática, o que, no entanto, não nos garante essa suposta solução. Segundo Dantas (1999), homens e mulheres expressam-se, manifestam-se, comunicam-se através de suas ações, de suas posturas e atitudes corporais, de seus gestos, sem necessariamente estar dançando. A diferença entre a dança e os demais comportamentos motores humanos estaria no fato de que os movimentos transformados em gestos de dança adquirem características próprias, pois os fatores espaciais, temporais, rítmicos exigem novas posturas, novas atitudes corporais para que os movimentos usuais se tornem dança.

Tal afirmação também é tomada por Langer (1980), que identifica no gesto o elemento básico da dança. “Todo o movimento de dança é gesto, ou um elemento na exibição do gesto [...] O gesto é a abstração básica pelo qual a ilusão da dança é efetuada e organizada.” (LANGER, 1980, p. 182-183). Segundo Dantas (1999), o gesto se diferencia do movimento pelo seu caráter *expressivo*, constituindo-se em sinais ou sintomas de desejos, intenções, expectativas, exigências e sentimentos. O autor assinala que, utilizando-se do

conceito de gesto virtual, este possui a capacidade de transmitir ideias de emoção, consciência e pressentimento, ou expressar tensões físicas e espaciais. “No caso da expressão de um sentimento, o gesto executado pelo bailarino surge a partir da *concepção* que ele tem do sentimento a ser representado. Portanto, o gesto é o símbolo de um sentimento, conforme o concebe quem dança.” (DANTAS, 1999, p. 16, grifo do autor).

Pelas interpretações dos autores, parece-nos pouco provável solucionar nossa problemática. Inicialmente, compreendemos incipiente caracterizar o gesto em dança como aquele que expressa ou transmite emoções, sentimentos, desejos. Não descartamos essa qualidade própria do gesto, articulada à sua tendência de fixar histórica e culturalmente formas de simbolismo fundamentais para a arte, pois vimos que até o mais simples gesto já carrega consigo determinada carga emocional agindo sobre a coletividade humana. O segundo ponto a ser destacado se refere à interpretação recorrente de *gesto expressivo* como aquele oriundo de uma atitude individual de cada dançarino ao assumir novas posturas corporais para que os movimentos cotidianos se transformem em gestos de dança. Ou seja, parte de uma suposta decisão “interior” a vinculação da emoção ou sentimento ao gesto que se pretende construir – ou que recorrentemente também surge de forma espontânea, método muito solicitado nas interpretações de dança como arte. Fortemente a categoria *corpo* responde a essa interpretação, que por vezes dá ao *corpo matéria* uma capacidade de atuação quase que autônoma em relação ao ser humano que atua nesse mundo.

Aqui encontramos melhor ressonância na interpretação de Fernandes (2000) sobre o gesto em dança. Segundo a autora, os gestos são movimentos corporais realizados tanto na vida diária como no palco. Porém, no dia a dia se inserem em determinadas atividades e com determinada função, já no palco, ganham uma função estética. “[...] eles se tornam estilizados e tecnicamente estruturados, em vocabulários específicos, como o do balé ou da dança moderna norte-americana.” (FERNANDES, 2000, p. 23). Esse diálogo com a função do gesto nos permite, portanto, abstrair um conteúdo específico para o gesto em dança, capaz de sustentar essa diferença substancial entre o gesto vinculado às ações da vida cotidiana e aquele que engendra um campo de criação que se orienta por uma finalidade artística.

Recordemos a *Lamentação* de Martha Graham apresentada na introdução deste estudo. Como gesto que compõe a atividade de dança, o lamento de Graham, de forma imediata, aproxima-nos das ações corporais que indicam o gesto de lamento no conjunto da sociedade. Poderíamos supor que, ao construirmos a imagem do lamento apoiados na vida cotidiana, idealizaríamos alguém com o corpo arqueado – alguém *para baixo*, na definição

popular do termo –, possivelmente com as mãos próximas ao rosto como que se escondesse ou amparasse uma expressão triste e um olhar curvado. Da mesma forma, o tronco solto e entregue às dores que o levaram à lamentação. Retomemos algumas das imagens de Graham em seu solo.

Figura 9: A relação entre gesto coreográfico e figurino - *Lamentation* (1930)



Fonte: Acervo Martha Graham. Fotografias de Herta Moselsio⁴⁶.

Os recortes fotográficos da coreografia de Graham nos aproximam de uma descrição muito próxima daquela indicada no parágrafo anterior. Inegável identificar na dançarina o sentimento de lamento e sua proximidade com os gestos que convencionalmente foram tomados para expressar esse sentimento, no sentido de se destacar, no conjunto das relações sociais, o gesto unívoco e concentrado da expressão *lamento*. Mas, diferente dos gestos da vida cotidiana, entendemos em Graham – e isso não seria possível de indicar baseando nossa observação apenas em recortes fotográficos –, que o sentimento de lamento tomado como conteúdo da obra, quando submetido a uma composição coreográfica, alcança a intensidade necessária para que a intenção evocativa se efetive.

Essa suposta intensificação do sentimento, desse modo, não se baseia numa simples tomada de decisão do coreógrafo e principalmente dos dançarinos, no sentido de realizar o gesto da forma mais expressiva ou correta possível. Obviamente, a disposição e a atuação do dançarino no desenvolvimento dos gestos que configuram a ideia artística da coreografia são fundamentais para o processo de materialização da ideia que se busca evocar. No entanto, esse recorte é necessário para que possamos demarcar decisivamente o papel da composição artística nas tomadas de decisão que compõem a obra coreográfica, contrapondo as

⁴⁶ Imagem disponível em: <https://www.loc.gov/resource/ihas.200154232.0>

interpretações recorrentes de que a dança se constrói centralmente pela capacidade expressiva de quem dança.

Destacamos, da obra *Lamentation* (1930), elementos que são decisivos na coreografia para que essa intensificação evocativa aconteça. Tomamos um elemento nesse conjunto coreográfico específico: o figurino, que nessa obra também atua como elemento cênico.

O tubo roxo que acompanha a dançarina dos pés à cabeça compõe a obra de Graham fazendo a função de barreira ou limite para os gestos. Simbolicamente, o tubo de tecido assume a função de *pele*, o que supõe a demarcação do espaço de contato com o mundo e de expressão dos nossos sentimentos. Os gestos, portanto, que esticam e levam o tecido ao limite do espaço, demarcam a capacidade humana de se contorcer e se esticar a partir de seus dilemas e de suas lutas, de testemunhar e ser consciente das fronteiras da dor e de suas marcas. A forma como a dançarina se contorce na relação com o tecido sugere a angústia do ser humano tentando romper os limites que o impedem de se expandir, de defender suas próprias causas, ideias e pensamentos. E no momento em que os gestos levam o tecido ao seu máximo alcance, a ampliação da expressividade do choro marca como que uma libertação do sofrimento pela intensidade do lamento que se alcança.

Com os gestos que se desenvolvem na relação com o tubo, também compõem a intenção evocativa da obra a música de Zoltán Kodály, que põe em diálogo sentimentos melancólicos e agressivos, o cenário composto de um único banco em linhas retas onde se senta a bailarina, e a iluminação que direciona o olhar do público para o centro do palco e para a solista, destacando esse pequeno e necessário espaço da cena. Os elementos que contribuem na composição pesam sobre o efeito dos gestos realizados pela bailarina. A música reforça os momentos de acentuação e de relaxamento, o tubo realça a simbologia da pele e da condição humana ao se contorcer em seus dilemas, a luz direciona o olhar do público ao centro da cena, criando, na relação com o tecido ora esticado, ora solto, efeitos de luz e sombra que realçam ou inibem o gesto. Tais elementos, organizados criativamente, encontram na totalidade da obra a sua materialização.

Vejamos em outra obra particular esse momento, considerando esse diálogo fundamental para a sustentação da tese em construção. Iniciamos agora de forma oposta, indicando dois recortes fotográficos⁴⁷ da obra *Nó*, composição da coreógrafa brasileira

⁴⁷ Reforçamos que a tomada de recortes fotográficos não tem aqui o caráter de síntese da obra em sua totalidade. Falta-nos um recurso visual que possa ser adequado ao modo de exposição escrita em relação à característica

Deborah Colker, antes mesmo que se possa apresentar a intenção evocativa da coreografia pela perspectiva da coreógrafa. Na análise dos gestos indicados nas imagens – representações estáticas da coreografia – qual sentimento, emoção ou ideia são suscitados de forma imediata? O que conseguimos captar a partir dos gestos fixados como imagem?

Figura 10: Duo em *Nó* (2005)

Figura 11: Segundo ato da coreografia de Deborah Colker



Fonte: Acervo Companhia de Dança Deborah Colker.⁴⁸

Na tentativa de expressar as ideias sugeridas pelos gestos e elementos indicados nas duas imagens acima, podemos pressupor certos termos que porventura possam apontar/sinalizar as sínteses do leitor. Na totalidade de ambas as imagens, podemos sugerir termos como as formas de contato entre os seres humanos, o prazer, a sensualidade, o desejo, o erotismo, as dualidades entre amor e dor, liberdade e prisão, entre outros. Caso tenha sido esse o sentimento provocado pelas imagens, de antemão se evidencia o acerto dos gestos coreográficos presentes na obra e, da mesma forma, o acerto em relação ao recorte fotográfico escolhido. De todo modo, o gesto compõe a totalidade da obra e se encontra submetido à sua intenção evocativa, ao mesmo tempo que, isolado, ainda é capaz de suscitar suas intenções, embora não resolva nossa problemática.

A coreógrafa brasileira Deborah Colker, em sua obra coreográfica *Nó*, baseia-se num tema considerado por ela como demasiadamente humano: o desejo, sentimento que dialoga com diferentes interpretações e que se torna orientador para a coreógrafa em seu processo de composição. “É uma metáfora do desejo, daquilo que se quer, mas não se pode pegar, daquilo que se vê, mas não se pode ter, daquilo que se ambiciona, mas não se pode realizar”.

particular da dança. Os recortes, aqui, têm a única função de realçar os elementos que dão forma às produções e que, colocados em relação na análise, possibilitam ao leitor uma proximidade com a obra.

⁴⁸ Imagem disponível em: <https://www.ciadeborahcolker.com.br/no>

(COLKER, 2015). O próprio nome da coreografia realça a busca por esse sentimento afetivo de enlace partilhado pela coletividade social, um possível *Nó*.

O sentimento de desejo, reelaborado e ampliado na obra, desdobra-se em dois atos principais, que se caracterizam pela utilização de dois *elementos cênicos* distintos, as cordas e a caixa de vidro. Cento e vinte cordas se organizam e se reorganizam no palco no início da coreografia. Cordas longas que pendem do teto ao chão e que se separam e se agrupam de forma mecânica ou pela ação dos dançarinos. Também existem cordas soltas, de cor vermelha, utilizadas em momentos específicos da coreografia, colocando em relação diferentes grupos de dançarinos: duplas, trios, conjuntos. Amarrar, soltar, prender, pendurar, emaranhar, enlaçar, ligar, libertar. São ações desenvolvidas durante a coreografia e associadas a um constante contato entre os corpos dos dançarinos, que se espalham e se encontram sempre pela possibilidade do nó. As cordas se transformam em rédeas, coleiras, chicotes, são usadas como mordaca e venda. Elementos de vivência erótica, mas que também revelam as posições de dominante e dominado no desenrolar da coreografia.

Figura 12: A exploração de diferentes cordas em *Nó* (2005)



Fonte: Acervo Companhia de Dança Deborah Colker.⁴⁹

No segundo ato da coreografia, as cordas são substituídas por uma caixa de vidro (Figura 11), e os gestos passam a ganhar uma visualidade nas superfícies transparentes e nos jogos de espelhamento articulados com a ajuda da iluminação. Deborah Colker utilizou como referência para a idealização da caixa o *Red Light District*, conhecido bairro da cidade de Amsterdã em que as garotas de programa se expõem em vitrines nas fachadas das casas. Segundo o *release*⁵⁰ da coreografia, os gestos desenvolvidos na caixa de vidro se constroem

⁴⁹ Imagem disponível em: <https://www.ciadeborahcolker.com.br/no>

⁵⁰ O *release* de uma obra coreográfica se baseia num material informativo que apresenta as decisões do âmbito da criação artística, no que se refere à escolha das características e qualidades de seus elementos, que atuam na totalidade da obra particular.

em torno da imagem de sedução, paixão, envolvimento amoroso e solidão, emoldurados em um campo erótico e provocativo. Vale um destaque para o figurino idealizado por Alexandre Herchcovitch. Sobre uma malha que se confunde com a cor da pele de cada dançarino, surgem pontos de tecido em outra cor nos órgãos sexuais, seios e nádegas (no primeiro ato, preto; no segundo ato, vermelho). O destaque dado a esses pontos expressivamente sensuais e eróticos possibilitam aos gestos esse caráter ainda mais concentrado e ampliado da intenção evocativa que se busca. Possibilitando a amplitude necessária à coreografia, o figurino desperta o sentido visual, realçando os locais do corpo que simbolizam todo o desejo provocado por ela.

Demarcamos, na obra *Nó*, as interações entre gesto, cenografia e figurino que se articulam pela capacidade criativa de dialogar sobre o desejo, sentimento que se reconfigurou e encontrou sutilezas nas intenções de Deborah Colker de se questionar sobre os desejos humanos e os seus limites. Os elementos configuram um todo coreográfico que reúne, em cada objeto particular, dimensões do desejo e a possibilidade de entrar em diálogo nesse tempo e espaço de materialização. Se descaracterizarmos os recortes fotográficos apresentados anteriormente desses elementos que influem favoravelmente para a ideia, entendemos que, mesmo que a intenção se realize – na nudez do gesto apresentado –, a imagem carecerá da força evocativa necessária para possibilitar aos sujeitos não somente uma imagem representativa do desejo, mas a possibilidade de fruir e recriar seu mundo a partir dele.

Os dois recortes indicados aqui, vinculados ao objetivo de analisar a qualidade do movimento em dança – o que nos levou inicialmente a adotar como categoria o termo gesto –, indicam-nos importantes considerações. Inicialmente, cabe reforçar a distância evidenciada entre o movimento e o gesto, que se constrói num percurso histórico de conservação útil baseado num elementar processo de comunicação e que alcança uma posterior autonomia e qualidades diversas, pela própria condição humana de criar necessidades sempre novas, como é o caso da arte e da dança nesse conjunto social. Martha Graham afirma: “O movimento é a semente do gesto” (LOUPPE, 2011, p. 103, tradução nossa), simbologia que aponta para essa possibilidade do movimento de se superar de modo refinado. Tal superação acontece não de um modo espontâneo, mas, como assinalado nos capítulos anteriores, acompanha um processo lento de rupturas e de continuidades que se estabelecem pela possibilidade de atuação humana frente às novas necessidades surgidas. O movimento se tornou gesto pela possibilidade do ser humano de instituir, no conjunto natural do desenvolvimento da natureza,

sua marca ativa e criadora. Talvez aqui, dialogando com Martha Graham, buscando superar um suposta visão determinista e direta entre movimento e gesto, podemos dizer que *o movimento é a farinha do gesto*, parte de um processo de trabalho em que o ser humano atua de forma intencional, engenhosa e criativa.

E aqui vale uma nova metáfora: *o movimento virou gesto, e o gesto foi “tirado pra dançar”*. *Lamentation* (1930) e *Nó* (2005) nos oferecem um recorte que coloca o gesto em relação com um novo conteúdo: o conteúdo artístico materializado no próprio *gesto*, elemento estrutural da coreografia. Ser *tirado pra dançar* indica ao gesto um novo papel em uma nova atividade, o que o substancializa em uma nova camada de mediações, cada vez mais enriquecida. De modo geral, afirmamos aqui que o *gesto cotidiano* é substantivamente diferente do *gesto coreográfico*, expressão que agora tomaremos como objeto de estudo. E essa diferença não se basta pela carga expressiva ou emocional que o bailarino emprega no ato de dançar. Da mesma forma não se soluciona por uma suposta estilização isolada do gesto ou pela sua subordinação a uma música. Como aponta Nascimento (2014), esses elementos, por si só, são apenas elementos, que entendidos de forma isolada pouco contribuem para a compreensão da especificidade da dança enquanto atividade artística.

Cabe também demarcar que esse salto – ainda nos limites desta exposição – não se efetiva verdadeiramente como salto no sentido de um surgimento espontâneo ou natural. Para que fosse possível pensar o *gesto coreográfico*, foi necessário que as próprias condições pudessem indicar a necessidade de uma ação humana que não se limitasse aos gestos cotidianos e que pudesse dialogar com uma nova necessidade agora surgida: *a necessidade de criar imagens artísticas*, caminho construído no capítulo anterior.

Sendo assim, direcionamos nosso foco à especificidade do *gesto coreográfico* a partir da dança como arte, considerando que o gesto capaz de dançar é aquele que se torna homogêneo *na e pela* composição coreográfica, levando consigo as necessidades, motivos e objetivos histórica e coletivamente produzidos pela humanidade e que possibilitam sua autonomia no conjunto da prática social.

Assim, o conteúdo e a forma dos elementos que compõem uma dada atividade não estão “dentro” desses elementos como conteúdos e formas a priori. Ao contrário, estão na própria estrutura da atividade do qual esses elementos fazem parte e que permite (e exige) a transformação de tais elementos de acordo com a sua estrutura. (NASCIMENTO, 2014, p. 133, grifo do autor).

Apoiamo-nos em Nascimento (2014) e no pressuposto teórico apresentado pela autora de que a *criação de uma imagem artística* se apresenta como objeto central das

atividades de Dança, Mímica e Circo. Ou seja, estamos diante daquilo que para a Dança, a Mímica e o Circo se apresentam como o motivo da atividade. Nesse sentido, a criação de uma imagem artística também passa a orientar o conteúdo do gesto coreográfico desenvolvido na atividade de dança – assim como na mímica e no circo – pois, inserido na estrutura dessa atividade particular, submete-se às suas leis e regularidades.

Do objeto de criação de uma imagem artística desprendem-se a relação estrutural desse objeto, seus diferentes elementos e as relações que se estabelecem entre eles, que se sintetizam entre determinada *intenção comunicativa* e os processos de *composição e decomposição das formas dos movimentos corporais* (NASCIMENTO, 2014). Ou seja, enquanto síntese, essa relação presente tanto na especificidade da Dança quanto na da Mímica e do Circo expressam uma unidade entre aquilo que visualmente acessamos como forma e o conteúdo que o material nos suscita. Observamos em *Lamentation* (1930) e *Nó* (2005) essa unidade que permite ao sujeito construir uma interpretação artística, mais aproximada e refinada, daquilo que buscou a totalidade dos sujeitos em atuação nas obras particulares. Uma atuação direcionada por determinada intenção evocativa e que os mobiliza a encontrar, em cada elemento particular, uma qualidade expressiva que possibilite sua participação no todo coreográfico.

Partindo dessa síntese, podemos estabelecer que para uma interpretação que responda de forma mais aproximada e real possível aos interesses de se compreender a dança como forma de arte e a função do *gesto coreográfico* nesse espaço, precisamos colocar seus elementos em diálogo com essa relação particular, superando uma análise que se fragmente em elementos isolados e tomados a priori, sem considerar o movimento onto-histórico presente em seu desenvolvimento. Além disso encontramos, nessa interpretação, o importante fato de que, vinculados a uma atividade artística que tem por motivo a criação de uma *imagem que possa se efetivar artisticamente*, os elementos da dança se incorporam a essa atividade, e por isso vale o destaque dado à especificidade destes quando vinculados ao conteúdo da atividade artística, ou seja, vinculados às relações sociais que a constituíram. (NASCIMENTO, 2018). Embora o gesto cotidiano e o gesto coreográfico possuam semelhanças no que se refere à sua manifestação visual imediata, ambos se diferem precisamente pela especificidade das relações sociais que os produziram.

Dessa forma, a análise do *gesto coreográfico*⁵¹ ou a importância dele para a compreensão da atividade de dança como forma de arte submete-se a essa relação essencial

⁵¹ Independente da nomenclatura que cada autor utiliza para a expressão empírica do movimento em dança.

entre determinada *intenção evocativa* e a participação de *variados elementos cênicos, materializados na forma, gesto coreográfico*. Tal relação compreende necessariamente a presença do *gesto coreográfico* como elemento constituinte e central dessa atividade, mas que, como elemento, não é capaz de expressar o objeto em sua totalidade.

Resulta que a afirmação do *gesto*, descolado de seu conteúdo coreográfico, compromete o entendimento da dança em sua condição artística, como uma unidade sensível muito mais mediada e rica em determinações. Obstaculiza a possibilidade do ser humano de atuar de forma criativa nesse espaço da composição, e dá ao gesto uma autonomia que não possui materialmente. Autonomia por vezes justificada pela defesa de processos de composição que se mobilizam por uma suposta força interna que precisa ser extravasada pelos dançarinos a partir deles, ou como forma que se basta em si, sem pretensão artística alguma. Pensar, por conseguinte, o *gesto coreográfico* nesse espaço da composição exige de nós a possibilidade de pensá-lo de forma cada vez mais refinada e diversificada, considerando as tarefas colocadas pela exigência do conteúdo coreográfico.

Nesse jogo criativo, elementos como figurino, cenário, iluminação, cenografia, surgem mediados pela ideia coreográfica, como fatores que potencializam a força evocativa do gesto justamente pela sua importância como elemento estrutural dessa atividade. Do mesmo modo, a forma como esse gesto se organiza em relação ao espaço, ao tempo e ao peso o enriquecem de determinada qualidade expressiva. A identificação desse trabalho de arranjo sensível dos elementos de criação e de apresentação materializados no todo da obra coreográfica nos acompanharão como análise central do estudo.

4.2 A TOTALIDADE DA OBRA COREOGRÁFICA: *ONQOTÔ*⁵²?

*Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno?
(Versos de Os Lusíadas, Luís de Camões).*

Finalizamos a seção anterior partindo do pressuposto que, como síntese entre a intenção evocativa e os diversos elementos cênicos, encontramos o gesto coreográfico como *forma sensível da dança*, campo de mediação no qual se articulam os diferentes elementos que compõem a atividade de dança como arte e que se sintetizam nessa determinada relação

⁵² Referência para a pergunta “*Onde estou?*”, em *mineirês*. Intenção evocativa que será explorada no decorrer da seção a partir da coreografia de mesmo nome, do mineiro Grupo Corpo.

essencial. Compreendemos, portando, que o objetivo de criação de uma forma artística com as ações corporais, na dança, materializa-se na composição do gesto coreográfico, o que também podemos supor como *coreografia*.

Nossa problematização busca, portanto, compreender como que se dá a composição da forma artística no âmbito da dança orientada pela coreografia e de que forma esse pressuposto contribui para a compreensão da atividade de dança como arte, da mesma forma que permite a análise dos elementos que atuam em sua construção, possibilitando uma atuação consciente e criativa dos sujeitos. Buscamos, do mesmo modo, superar a análise da atividade de dança baseada em uma reflexão isolada dos seus elementos, como por exemplo, reduzindo-a à utilização do gesto expressivo ou ao movimento acompanhado de determinada música. Conforme mencionado, submetido a uma relação que estrutura de forma substancial essa forma particular, o *gesto coreográfico*, como ousamos supor, subordina-se e se substancializa pela possibilidade de se constituir como elemento que compõe a coreografia e que se relaciona diretamente a uma intenção evocativa.

Vale destacar de que forma a *coreografia* é conceituada nesse cenário. Iniciamos pela conceituação de dança indicada por Laban (1978) e que nos sugere interpretações sobre a qualidade coreográfica. Segundo o teórico, dança é o que ocorre quando o movimento humano cria composições de linhas no espaço, apresentando um começo definido, um desenvolvimento estrutural, um crescimento que leva a um clímax, uma solução e um final, o que implica uma noção de integridade. É também de Laban a estruturação da *coreologia*, considerada a ciência da dança ou a lógica da dança, que estuda as regras escondidas nos movimentos que os fazem expressivos e funcionais. A coreologia foi trabalhada por Laban (1978) e seus colaboradores sob a crença de que “movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente são uma unidade inseparável.” (MARQUES, 2010, p. 100).

Segundo Maletic (1978, p. 13, tradução nossa), Laban apresentava certa distinção entre a *coreologia* e a *coreografia*, sendo ambas definidas da seguinte forma:

Coreografia – estudo da escrita do movimento e também do planejamento e da composição de um balé ou de uma dança; Coreologia – estudo da gramática e da sintaxe da linguagem do movimento que lida não só com a forma exterior do movimento, mas também com seu conteúdo mental e emocional.

A compreensão de coreografia como ideia anterior à dança ou planejamento também encontramos nas sínteses de Gil (2013), em que é compreendida como conjunto de movimentos que possui um *nexo próprio*, quer dizer, uma *lógica de movimento*. Relacionando-a diretamente à dança, o autor acrescenta que é um conjunto concebido ou

imaginado de certos movimentos deliberados. Permanecem com esse direcionamento, segundo o autor, até mesmo aquelas coreografias que são resultado de um momento de improvisação. Da mesma forma exigem esse nexo, mesmo que se abandone parcialmente a ideia da pré-concepção e o caráter voluntário dos movimentos.

O nexo coreográfico implica uma continuidade de fundo da circulação da energia, ainda que, à superfície, se choquem séries, ou se separem, ou se quebrem. De fato, uma coreografia comporta múltiplos estratos de tempo e de espaço. A continuidade de fundo, enquanto estrato de agenciamento de todos os estratos, garante o nexo, a lógica própria da composição de todos os movimentos. (GIL, 2013, p. 67).

No entendimento de Fernandes (2000), Bausch diverge desse enfoque, estruturando cenas mediante a técnica da colagem com livre associação. Pequenas cenas ou sequências de movimento são fragmentadas, repetidas, alternadas ou realizadas simultaneamente, sem um definido desenvolvimento na direção de uma conclusão resolutive. A repetição se apresenta como um método e um tema crucial na dança-teatro de Pina Bausch, o que, embora aponte para determinada não linearidade da coreografia, responde justamente para um modo de composição específico que busca realçar a forma cênica pretendida. Dessas breves indicações, podemos realçar o caráter intencional nos modos de composição coreográfica, o que de antemão indica certo modo de compor, mesmo que esse caminhe por direções distintas, como se evidencia na dança improvisação de Merce Cunningham, ou na repetição da dança-teatro alemã de Bausch. A busca pela coreografia mais adequada às intenções artísticas tomadas de antemão – ou que se evidenciam no próprio modo de compor – se mostra como premissa estética, evidenciada de forma consciente ou não.

A procura por uma harmonia, por uma sequência, por uma ordem, por um nexo, também nos indica que os elementos tomados por esse modo de compor, nas palavras de Gil (2013), exigem certa *lógica de movimento*, subordinada às ideias que colocam os sujeitos em atuação na atividade de dança, como se a coreografia tornasse possível certa unidade entre os elementos que, isolados, não teriam condições de se erguer como forma artística particular, ou que se fragilizariam enquanto efeito artístico evocador. Nesse sentido, tomamos a interpretação de Lukács sobre a categoria *meio homogêneo*, que nos orienta para determinada interpretação sobre a especificidade da coreografia.

Partindo da compreensão de Lukács (1966b) de que o *meio homogêneo* se estrutura como órgão de reflexão e de aproximação à realidade objetiva, como instrumento que lapida as opacidades da vida cotidiana, entendemos que, na atividade de dança, cobra à coreografia a função de depurar, reduzir e filtrar, da heterogeneidade da vida cotidiana, objetos que se

relacionem à totalidade da obra e que possam ser evocados a partir da intensificação de um determinado sentido humano⁵³. Afinal, como transformar o *desejo* – conforme indicado na coreografia *Nó* – em um meio visual que possa intensificar o sentimento humano em torno dessa problemática? O que conservamos e o que descartamos das referências visuais em torno do tema *desejo* que possa suscitar ou obstaculizar o processo de determinada evocação?

Para Lukács (1966b, p. 199, tradução nossa), apenas o meio homogêneo de cada arte particular pode produzir uma concentração que depura e homogeneiza o cotidiano, fazendo com “que todas as possibilidades e determinações objetivas adormecidas no fenômeno concreto de cada caso consigam se fazer atuais de um modo sensível”.

Apesar do meio homogêneo possuir uma natureza concreta: audibilidade, visibilidade, linguagem, gesto etc., ele não deixa de ser, em primeiro termo, um elemento da vida humana, da prática dos homens e mulheres. Portanto, precisa ser retirado do fluxo contínuo da realidade concretamente objetiva. Com efeito, o meio homogêneo converte-se em fundamento da prática artística quando se abre a possibilidade da criação de um mundo apropriado ao reflexo estético da realidade. (SANTOS, 2018, p. 166).

É pelo meio homogêneo que acontece a redução do objeto ao seu essencial, a fim de que se possa desprendê-lo de sua imediatez e se eliminem suas características casuais. Por redução entendemos aqui não um empobrecimento ou enfraquecimento daquilo que se busca conformar, mas, ao contrário, a possibilidade de intensificar o mundo percebido, tornando-o uma nova objetividade estética. E cobra igualmente importância para o meio homogêneo da dança – como também para os demais gêneros artísticos – que essa determinada representação artística depurada em seu meio visual não se baste como forma literal, mas essencialmente que a reprodução artística fixada nessas formas seja evocadora, que permita dirigir e orientar as vivências dos homens nesse novo mundo da obra [coreográfica]. Para Lukács (1966b), cada obra de arte é refiguração de uma parcela da realidade, percebida de um importante ponto de vista humano; sua totalidade e a das determinações que lhe são subjacentes não são, pois, primariamente, uma totalidade formal, mas de conteúdo.

Todo meio homogêneo nasce da necessidade dos homens de captar o mundo para eles objetivamente dado, que é ao mesmo tempo o mundo de suas alegrias e sofrimentos e sobretudo o mundo de sua atividade, da construção de sua própria vida interior e de seu domínio da realidade – do ponto de vista essencial determinado, mais próximo e concretamente, mais intensa, profunda, ampla e detalhadamente que segundo as possibilidades da vida cotidiana, e de aproximar-se a ele a partir de um problema que forçosamente tem de ignorar metodologicamente o reflexo desantropomorfizador da realidade. (LUKÁCS, 1966b, p. 345, tradução nossa).

⁵³ No caso da dança, a prevalência do sentido visual.

Vejamos, em uma nova referência coreográfica, a especificidade do meio homogêneo na particularidade da coreografia. Ao mesmo tempo, seguimos construindo um caminho cada vez mais aproximado a esse espaço de mediação e de materialização da forma cênica em dança. Tomamos agora como referência a obra *Onqotô*, do Grupo Corpo⁵⁴. A coreografia foi desenvolvida no ano de 2005 por Rodrigo Pederneiras, possui música de Caetano Veloso e José Miguel Wisnik, cenografia e iluminação de Paulo Pederneiras, e figurino de Freusa Zechmeister.

A pequenez do ser humano diante da vastidão do mundo é indicada como o tema central de *Onqotô* (2005), coreografia que marcou os 30 anos de atividade do Grupo Corpo. A trilha sonora composta por Caetano Veloso e José Miguel Wisnik é o ponto de partida para a construção coreográfica, problematizando uma bem-humorada discussão sobre a paternidade do universo.

De um lado, estaria a teoria do Big-Bang, a grande explosão primordial, cuja expressão consagrada pela comunidade científica mundial parece atribuir à cultura anglo-saxônica dominante a criação do Universo; e, de outro, uma máxima espirituosa formulada pelo genial dramaturgo (e comentarista esportivo) Nelson Rodrigues sobre o clássico maior do futebol carioca, segundo a qual se poderia inferir que o Cosmos teria sido “concebido” sob o signo indelével da brasilidade: “O Fla-Flu começou quarenta minutos antes do nada”⁵⁵. (GRUPO CORPO, 2015).

Como tornar esse impasse, mediado pela atividade de dança, uma forma sonora e visual possível de ser evocada? Como explorar essa dimensão humana, dialogando com a perplexidade diante da vastidão misteriosa e indivisível que é o universo, dançando? Fala Caetano Veloso (apud REIS, 2008, p. 131) sobre *Onqotô* e a atuação de Rodrigo Pederneiras, coreógrafo da obra:

Várias coisas se reuniram aqui: os 30 anos do Corpo, a primeira oportunidade de *compor para a dança*, a colaboração com meu amado Zé Miguel. [...] Com amor, terror e humor, conversamos com os cosmólogos, com os místicos, com os dois poetas [Gregório de Matos e Camões], com o dramaturgo escandaloso e moralista. Oferecemos os resultados musicais dessa conversa, nossa música de homens de palavra, aos corpos dos bailarinos do Corpo. Rodrigo intermediou. Mais que isso: *criou retroativamente o sentido do que fizemos; refez o mote e as camadas de glosa de modo a provar que tudo tinha sido dançado antes de ser escrito.*

⁵⁵ A trilha sonora oficial do espetáculo pode ser acessada no serviço de streaming de música Spotify, tendo o álbum o nome *Onqotô: trilha sonora oficial do espetáculo do Grupo Corpo*.

Lancemos luz sobre certas passagens apresentadas pela síntese do músico. A ideia de *compor para a dança*, apresentada nas primeiras linhas da descrição, sugere-nos possibilidades de problematizar sobre a totalidade da obra coreográfica. O refinamento de Caetano Veloso, pelo termo empregado, indica que compor músicas para a dança guarda uma singularidade que difere substancialmente dos outros modos de compor. Servindo como aproximação a análise feita sobre o gesto, poderíamos apontar que a música também *precisa ser tirada para dançar*, orientada por um conteúdo coreográfico, seja a música composta para uma forma coreográfica pré-estabelecida, seja a música escolhida por carregar elementos que dialoguem com a composição coreográfica idealizada, seja a música que induz, pelo próprio modo de compor, a ideia que não era antes reconhecida. Importante reforçar que não existe composição ou escolha a priori que não se relacione com a totalidade da imagem que se busca evocar, que não se vincule organicamente com essa relação que exige, na esfera artística, a capacidade de plasmar, por meio da coreografia, o conteúdo social que a tematiza.

Esse aspecto ganha realce no diálogo que o músico estabelece com o coreógrafo: “Rodrigo intermediou. Mais que isso: criou retroativamente o sentido do que fizemos; refez o mote e as camadas de glosa de modo a provar que tudo tinha sido dançado antes de ser escrito”. A passagem nos leva à possibilidade de pensar esse novo arranjo, esse novo mundo fechado em si, que de forma orgânica condensa os elementos em favor da imagem artística idealizada. Reflete a qualidade estética da produção musical que, orientada por suas especificidades, é capaz de compor um cenário coreográfico que dialogue com o Big Bang e o Fla-Flu. Para Caetano Veloso, a coreografia dá sentido à música, e a música passa compor a coreografia.

O *release* da coreografia disponível na plataforma virtual do grupo e o acesso ao espetáculo integral contribuem para que possamos nos aproximar das escolhas artísticas tomadas pelos responsáveis da obra, atentas ao processo de composição coreográfica ora referenciado. Com duração de quarenta e dois minutos, *Onqotô* (2005) apresenta nove cenas que dialogam com as cenas sobre a origem do mundo na perspectiva da coreografia, o Big Bang e o Fla-Flu. Flutuando entre sons bem marcados – caracterizados pelo vigor das percussões – e momentos de canção melodiosa, a coreografia é caracterizada pelo *release* como um balé que está entre o chão e o nada.

ONQOTÔ, corruptela de uma das indagações existenciais que permeiam a criação da trilha e do espetáculo como um todo – “Onde que eu estou?”, “Para onde que eu vou?”, “Quem que eu sou?”; ou, em mineirês castiço, “Onqotô?”, “Pronqovô”, “Qemqosô?”. – batizou o balé de contornos metafísicos que marca as três décadas de vida do GRUPO CORPO. (GRUPO CORPO, 2015, f. 2).

Onqotô (2005) inicia pelo caos. A trilha sonora⁵⁶ da primeira cena se reveste de sons naturais e de flautas, como se o mundo aguardasse algo novo. Vinte bailarinos vestidos com uma malha preta sustentam inicialmente um sapateado muito bem equilibrado, mas que logo sofre uma perturbação. O caos é representado por gestos embaralhados, feitos de forma isolada por cada um. Estando os bailarinos de pé, braços, pernas e troncos se diferenciam desordenadamente, cada um sustentando sua sequência de gestos fortes e muito bem executados. Aos poucos, porém, identificamos o início de uma possível harmonia que encontra efeito no momento em que bailarinos, em posições alinhadas, passam a executar os mesmos gestos coreográficos. Vai se encontrando certa ordem no caos, e as diferenças se resolvem num movimento de pé estático, que todos partilham. Após o caos, é chegada a hora de colocar todos os bailarinos na mesma sequência, utilizando um caminhar forte e constante para caracterizar esse possível avanço. A grande pergunta é: *de onde viemos e para onde vamos?*

A problemática também é incorporada pela cenografia do espetáculo, pensada originalmente por Paulo Pederneiras. Abolindo as coxias⁵⁷ tradicionais, o cenógrafo organiza um espaço côncavo, formado por tiras de borracha cor de grafite, de doze centímetros de largura e nove metros de altura, dispostas lado a lado em um desenho curvilíneo. “Sugerem, a depender da incidência da luz, tanto um recorte do globo terrestre com seus meridianos, quanto um oco, um buraco negro, um não-espaço, o nada, ou a anterioridade de tudo” (GRUPO CORPO, 2005, f. 2). Esse cenário permite, portanto, a entrada e saída dos bailarinos entre essas tiras, em diferentes regiões do palco e de diferentes formas, como se este engolissem os sujeitos, que desaparecem e ressurgem nas cenas que se seguem. A sensação, ao acompanhar as entradas e saídas, segue correspondendo às indagações de não saber de onde o bailarino veio e de não saber para onde vai.

⁵⁶ A música da primeira cena foi nomeada como “*Fla-Flu*”. Disponível no Spofy e no link: <https://www.youtube.com/watch?v=dQ7ViZXRIPw>

⁵⁷ A coxia é um lugar situado dentro da caixa teatral, mas que não se institui como parte da cena. Espaço que possibilita a organização e preparação dos artistas durante as apresentações em palco.

Figura 13: Detalhe da cenografia de *Onqotô* (2005)



Fonte: Recorte estático da cena *Onqotô*.⁵⁸

O cenário acompanha, no início do espetáculo, um figurino que se funde nas cores escuras que compõem o palco. Dessa forma, o efeito de luzes brancas é utilizado para acender, quando da sua presença, ou ofuscar, quando da sua ausência, a atuação do grupo e de seus desdobramentos em grupos menores, trios, duplas e solo. Vale também destacar que, se na primeira cena é possível descrever o caos que simboliza a “origem”, nas cenas dois e três o que acompanhamos na atuação dos bailarinos é a marca inegável do jogo de pernas e de quadril do Grupo Corpo, que compõe um bailado de extrema originalidade e organicidade com a trilha sonora. São os bailarinos, mergulhados nos gestos coreográficos autorais do grupo e na composição que se ergueu com o caos, que passam a evidenciar a busca do ser humano por esse sentimento de ordem.

Para análise do gesto coreográfico do Grupo Corpo, apoiamo-nos na interpretação apresentada por Helena Katz:

Quando se vê o GRUPO CORPO dançando, é como se as questões do trânsito entre a natureza e a cultura estivessem sendo bem respondidas. São os diversos Brasis, o passado e o futuro, o erudito e o popular, a herança estrangeira e a cor local, o urbano e o suburbano, tudo ao mesmo tempo sendo resolvido como arte. Arte brasileira. Arte do mundo. (GRUPO CORPO, 2022).

Essa questão nos remete ao fato de que, procurar de forma imediata, em cada gesto coreográfico, uma suposta explicação literal daquilo que se busca expressar e, além disso, exigir do encadeamento dos gestos uma narrativa regular e direta de possíveis mensagens corporais, leva a uma descaracterização do que estamos chamando aqui de coreografia. Esse é um ponto que ao mesmo tempo fragiliza consideravelmente a função da dança como arte no processo de desenvolvimento dos sujeitos. A totalidade coreográfica, por vezes, subordina o

⁵⁸ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TnlFhNWjPfs>

gesto coreográfico a seguir quase que nulo, embora ainda realce essa capacidade humana de compor uma ideia pelo movimento corporal. Vale reforçar que, mesmo que a força evocativa de uma coreografia não se baste nos gestos tomados de forma isolada, tampouco podemos pensar a coreografia sem a potência evocativa do gesto coreográfico na composição. Nas palavras de Katz sobre o espetáculo, a trilha sonora, a coreografia, o cenário, os figurinos e bailarinos se entrecruzam na situação de um *emprestar do outro o que alimenta* (REIS, 2008 p. 167).

O gesto coreográfico, na quarta cena de *Onqotô* (2005), recebe um estilo melodioso, compondo com o tom clássico e leve da música *Pesar do Mundo*.⁵⁹ Um grupo de nove bailarinos constitui a coreografia que segue o fluxo da letra da trilha sonora: “quando se quebra/ a melodia/ onde me leva/ onde alivia/ onde me pesa/ tudo se agita/ durante a queda/ o que sustenta a nossa terra?”. A iluminação é ponto de grande evidência no início da cena, fazendo com que os nove bailarinos surjam de forma gradual, do fundo do palco para o seu centro, como se saíssem em bloco do buraco negro possível pelo cenário.

A unidade do bloco de nove bailarinos acompanha toda a cena coreográfica⁶⁰. É quebrada por rápidas sequências de gestos coreográficos de solo ou dupla, mas logo recomposta como totalidade. Novamente o estilo do Grupo Corpo se acentua no palco, como marca coreográfica genuinamente brasileira.

Onqotô é uma aula aberta de composição e parece expor os recursos que vêm construindo os trabalhos da companhia. O cenário restringe e comenta o próprio espaço do palco e a coreografia mostra como um solo se destaca de um grupo, como diferentes frases rítmicas vão se articulando, como dois solos contêm um duo. (REIS, 2008, p. 166).

E tratando do pesar humano, acompanhamos a força da gravidade que reveste o tronco e os ombros de um gesto arqueado, como se no caminho os bailarinos sentissem o peso do mundo. Os passos e um gingado de quadril, característicos do Grupo Corpo, se seguem de um gesto coreográfico que retorna constantemente na cena: estando os bailarinos de pé, ambos os joelhos fazem uma leve flexão, fazendo com que o tronco e os ombros repousem alinhados sobre o quadril, e o pescoço, que se encontra flexionado, se alongue, levando a cabeça para trás.

A cena possui um equilíbrio e uma fluência leve, impressionando a qualidade de arranjo dos gestos coreográficos em relação ao som do popular repique e do clássico piano,

⁵⁹ Disponível no Spotify e no link: <https://www.youtube.com/watch?v=uZamtAh315s>

⁶⁰ A cena pode ser acessada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=fo-tZ1-k7L0>

característica que evidencia a personalidade de Rodrigo Pederneiras em relação ao seu processo de composição coreográfica. “[...] trabalho com a música tentando levar o espectador a perceber elementos no balé, que não notaria apenas ouvindo a canção. [...] como posso desmembrar uma frase musical e rítmica e buscar algo que não está dentro da melodia?” (REIS, 2008, p. 91). A cena *Pesar do mundo* evidencia a possibilidade de fusão entre música e gesto coreográfico, como se um não existisse sem o outro. Característica que marca a atuação do coreógrafo em suas produções é seu conhecimento profundo sobre o processo de composição da música e da coreografia.

Essa marca segue em *Onqotô* (2015), com as cenas de chão.

Figura 14: Cena de salto em *Mortal Loucura*, *Onqotô* (2005)

Figura 15: O contraste do afago e do desalento na cena



Fonte: Acervo Grupo Corpo.⁶¹

A cena parte de ações em grupo para sequências em duplas, quando a coreografia explora o contato dos bailarinos com o chão. “Como quem busca na mãe-terra o próprio eixo, uma resposta às indagações que dimanam das intervenções poéticas de Caetano, Wisnik, Neves, Camões e Gregório de Matos, o corpo dos bailarinos parece constantemente tragado pela força invisível da gravidade”. Os gestos coreográficos contrapõem e superpõem a verticalidade e a horizontalidade, o caos e a ordenação, a brusquidão e a brandura, o volume e a escassez (GRUPO CORPO, 2005, f. 3). A *Mortal Loucura*⁶²⁶³ evidencia essas dissonâncias, principalmente no que se refere aos gestos de ternura e rispidez que caracterizam as relações humanas. A violência e a amorosidade surgem, revelando na música essa possível duplicidade, marcada pela força e impacto dos gestos ou pela sua fluência e suavidade. Ações corporais também evidenciam essa condição meio bicho, meio humano, que demonstra a

⁶¹ Imagem disponível em: <https://grupocorpo.com.br/obra/onqoto/>

⁶² A cena pode ser acessada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=cfUsU3GAXx8>

⁶³ A música que embala a cena tem por referência o poema de Gregório de Matos, de mesmo nome. Música disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9Risv-PnXCQ>

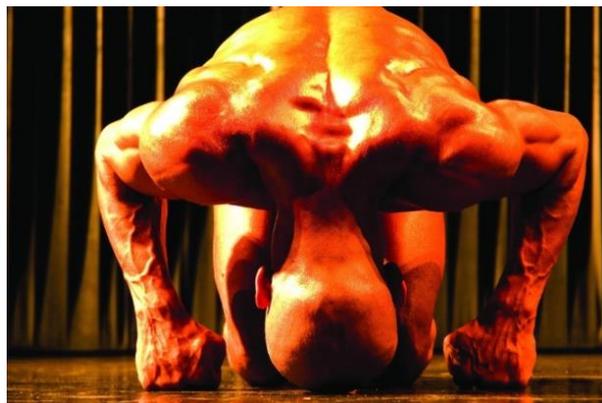
fragilidade humana em suas feiuras e em suas bonitezas. A cena de impacto, que utiliza gestos coreográficos de queda e contato violento, é apoiada pelo uso de joelheiras que se fundem com o corpo dos bailarinos, garantindo-lhes certa proteção.

A cena descrita se contrapõe à próxima, marcadamente alegre e enérgica, trazendo as marcas do Fla-Flu. O futebol surge nas meias em vermelho e preto, verde e grená, que simbolizam as cores dos clubes cariocas que apresentam tão conhecida rivalidade no futebol nacional. Dribles são incorporados a uma coreografia em que as pernas ganham centralidade, e a iluminação que vem de cima corresponde às luzes de um campo de futebol. Aqui vale o acento à estilização da ideia de Fla-Flu orientada pela condição que o famoso clássico tem na relação com o tema: a assertiva de Nelson Rodrigues de que o “*Fla-Flu começou quarenta minutos antes do nada*”. Embora se espere um jogo de futebol no palco, a composição coreográfica explora o tema pela perspectiva da origem do mundo, mostrando como esses elementos são pinçados de suas relações cotidianas, respeitados enquanto ideia e referência para o público, mas enriquecidos artisticamente pela possibilidade de evidenciar aquilo que se encontra criativamente vivo na interpretação do dramaturgo, o Fla-Flu como origem possivelmente aceita no país do futebol⁶⁴. Artisticamente, o Big Bang e o Fla-Flu podem ser aceitos de igual forma, como verdade artística que busca uma resposta sobre a provável origem do mundo.

E seguindo a energia do Fla-Flu, a coreografia chega à imagem do “*bicho da terra tão pequeno*”. Os versos de *Os Lusíadas* acompanham os gestos vagarosos de um único bailarino, que se materializa num jogo de luzes que evidencia os ombros e os braços de um homem/coisa. O bicho *Tão pequeno* registra a solidão e a opressão que marcam o caminho do ser humano sobre a terra, fazendo com que ele se sinta um nada diante da imensidão do mundo. Caracterizada pelo coreógrafo como uma dança de músculos, essa é a primeira vez que um bailarino do Grupo Corpo aparece no palco.

⁶⁴ Se na primeira cena o Fla-Flu surge numa referência instrumental, nessa segunda aparição o clássico é embalado por um hip-hop com marcas vocais de um “Big Bang”, em que os músicos contestam a aceitação da palavra inglesa, ironizando também com a palavra Big Mac: “Se tudo começou no big bang/ Tinha que acabar no big mac/ Só tinha que acabar no big mac.” Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z40_7I_s_Ko

Figura 16: *Tão Pequeno*, representado por Helbert Pimenta



Fonte: Acervo Grupo Corpo.⁶⁵

O bailarino desenvolve um gesto coreográfico, arrastando o corpo apoiado nos joelhos e nas mãos cerradas. O jogo de iluminação e a pele nua evidenciam os músculos em movimento de contração, criando a imagem da força humana e de sua contraditória fragilidade. A cabeça, encostada no chão, permanece assim durante toda sequência, e mesmo ao se erguer, a iluminação deixa em evidência os braços, ombros e pernas e ofusca a expressão facial do bailarino.

O “bicho homem” se encaminha para a última cena, onde o conjunto de bailarinos retorna num insistente problematizar: *Onqotô?*⁶⁶ Novamente enérgica, a coreografia evidencia a grande pergunta que se materializa na letra da trilha sonora e na utilização ainda mais frequente do cenário, que justamente supõe o *onde estou?* As entradas e saídas constantes pelo meio das tiras, as frases coreográficas que seguem juntas e separadas ao mesmo tempo, o figurino que novamente se funde na cor escura do palco, marcam o encerramento do espetáculo, que constrói seu caminho ao dialogar sobre a experiência humana como centro da compreensão do surgimento do universo.

Acompanhamos, em *Onqotô?* (2005), que a relação entre a imensidão do Universo e a pequenez humana se expressa na coreografia, não por gestos miméticos que pudessem representar uma suposta origem, mas por essa duplicidade da atuação humana que coloca o mundo em movimento: a força e a fragilidade, o afeto e a violência, a alegria e a tristeza, a coragem e o medo, o amor e a dor. *Onqotô* (2005) é a interpretação da criação do mundo por uma original narrativa brasileira, que expressa coreograficamente a possibilidade de o ser

⁶⁵ Imagem disponível em: <https://grupocorpo.com.br/obra/onqoto/>

⁶⁶ A cena pode ser acessada em: <https://www.youtube.com/watch?v=TnFhNWjPfs>

humano compreender sua pequenez diante da criação e, ao mesmo tempo, sua capacidade de criar e recriar o mundo a partir da cena de origem.

As nove cenas, embora apresentadas aqui de forma fragmentada, representam uma totalidade coreográfica que expressa a intencionalidade dos artistas envolvidos na obra em transformar as perguntas *onde estou* e *para onde vamos* numa materialização visual e sonora possível de ser sentida e problematizada pelo espectador. Importante frisar que as indicações feitas aqui não possuem a função de acessar a coreografia do ponto de vista do espectador – buscaremos esse diálogo na sequência da pesquisa –, mas nos baseamos nos elementos que mobilizaram as tomadas de decisão para a composição da ideia coreográfica, disponível no *release* da coreografia e na obra de Reis (2008), em diálogo com o acesso a vídeos de *making off* e produção da coreografia.

Pensando na totalidade da obra *Onqotô* (2005), as nove cenas preservam a problemática artística que mobiliza o conjunto de decisões capazes de estruturar a coreografia em diálogo com sua intenção evocativa. As cenas da coreografia nos sugerem como os elementos foram pensados artisticamente com base nessa relação estrutural entre a ideia que se busca evocar e sua preservação e intensificação enquanto forma coreográfica. Interessante evidenciar como figurino, cenário, música, iluminação são capazes de atuar favoravelmente em prol do gesto coreográfico, sendo, em alguns momentos, decisivos no processo de composição.

Na especificidade de *Onqotô* (2005), por exemplo, o cenário de Paulo Pederneiras é a possibilidade materializada do público se questionar: Onde estou? Para onde vou? Não há como, mesmo que de forma imediata, não se perguntar: Para onde o bailarino foi? De onde ele veio? Função que o cenário recebe não pela condição de cenário, mas porque favorece uma ideia de dúvida e mistério em relação aos gestos coreográficos de saída e entrada dos bailarinos no palco. Diríamos que o que oferece sentido às tiras de borracha de Paulo Pederneiras é a ideia coreográfica idealizada e a atuação dos bailarinos na relação com esse elemento cênico. Sem a ação de passagem deles por entre as tiras, dificilmente enxergaríamos no fundo escuro sua importância na obra.

Lidamos, portanto, com um processo de composição que não pode deixar ao acaso o arranjo de seus elementos. Uma composição que, nas palavras de Davidov (1988, p. 221) se efetiva como um procedimento geral de percepção adequada e de criação de uma forma artística. “A composição é a criação, a união, o estabelecimento das relações, o ordenamento e a unificação das partes ou elementos de algo que deve se converter em um todo.” Quando

relacionada à arte, a composição é o procedimento geral em que o artista objetiva sua intenção, ou a desobjetivação integral da ideia artística por parte do receptor. Ou seja, o caminho que parte da ideia até sua realização formal, para o artista, e a percepção da forma até a ideia que lhe orienta, pelo espectador.

Sobre a composição, Lukács (1996b, p. 365) observa que:

A composição consiste precisamente em que surjam em movimento para o contemplador, aspectos diversos, mas sempre alusivos a algo que segue, dentro desse todo, justamente em sua transição ininterrupta, em suas alusões recíprocas, em suas sobreposições etc., tornam possível uma síntese sensível, uma experiência sensível do todo.

Na concepção do esteta, a composição não pode se reduzir a uma articulação correta e abstrata de elementos indiferentes, senão como algo que desperta emoções, as quais – mediadas por relações essenciais entre o ser humano e a sociedade, a sociedade e a natureza – sacodem e despertam a subjetividade do ser humano para os mais diversos caminhos, a partir de modos infinitamente distintos. Ressaltamos, em acordo com Lukács (1966b), que a composição de uma obra de arte deve sempre estar orientada para a evocação do seu conjunto e dos seus detalhes, servindo como orientadora das emoções receptivas que se intenciona provocar, como única possibilidade que tem o receptor de viver o que a obra compõe de modo intencional, deixando de ser intenção para se concretizar como realidade.

A importância da composição e de sua materialização como forma coreográfica, na especificidade da dança como arte, aponta para uma compreensão da coreografia não como uma simples soma de elementos ou como uma escrita sequencial dos gestos coreográficos, mas como resultado de um complexo trabalho, orientado por uma finalidade evocativa. Consideramos, portanto, a coreografia, como *espaço criativo da atividade de dança que, quando vinculada a um conteúdo artístico, revela a relação entre determinada intenção evocativa (conteúdo) e os diversos elementos cênicos, materializados na forma do gesto coreográfico (forma). Como unidade da realização formal, tem por intenção objetivar, pela sua qualidade evocativa, o efeito catártico no receptor, capaz de potencializar uma alteração qualitativa da subjetividade humana pela transformação do ser humano-inteiro da vida cotidiana em ser humano inteiramente humano pela recepção artística.*

Seguimos no estudo considerando, por essa referência, o refinamento do *gesto coreográfico* como *forma particular da atividade de dança*, e da relação estrutural e orgânica entre forma e conteúdo na materialização desse princípio, que tem consequências para o efeito evocativo. Desdobraremos a afirmação de Lukács (2018, 1967) de que a particularidade é a categoria central da estética, perspectivando a análise da atividade de dança nesse cenário.

4.3 A COREOGRAFIA COMO SÍNTESE PARTICULAR DA ATIVIDADE DE DANÇA: CONSIDERAÇÕES SOBRE FORMA E CONTEÚDO

Partimos da afirmação de que o singular, o particular e universal, como ferramentas do pensamento, contribuem para que o ser humano possa refletir, de forma cada vez mais adequada, sobre os objetos e fenômenos que compõem o mundo real, seja pela interpretação científica de tais fenômenos, seja pela interpretação artística, ou para a solução prática de problemas colocados pela vida cotidiana. Segundo Lukács (1967), tais categorias não podem ser consideradas apenas como pontos de vista pelos quais o ser humano contempla a realidade, mas, pelo contrário, são traços essenciais dos objetos, de suas relações e vinculações, sem os quais o ser humano não poderia se orientar no mundo, muito menos dominá-lo e submetê-lo aos seus fins. A diferenciação desse movimento, em cada caso – arte, ciência e vida cotidiana –, é resultado de um processo de especialização dos sentidos humanos, que nos possibilita perceber coisas, formas e relações que não seriam possíveis de serem obtidas somente pela práxis imediata da vida cotidiana.

Desse modo, enquanto no conhecimento teórico o processo de reflexo faz com que esse movimento de dupla direção vá realmente de um extremo a outro, ou seja, do singular para o universal e do universal para o singular, mediados pela particularidade, no reflexo estético “o termo intermediário torna-se literalmente o ponto do meio, o ponto de recolhimento para o qual os movimentos convergem” (LUKÁCS, 2018, p. 153). Assim, enquanto no reflexo científico acompanhamos um movimento de generalização que se aproxima cada vez mais do real, quanto mais universais forem seus resultados – quanto maior for o número de fenômenos singulares e de relações particulares aos quais ele for aplicável –, na arte nos deparamos com um movimento específico que diverge desse pressuposto e que, embora considere o ser humano em sua aproximação com o mundo real, percorre caminhos diversos.

O valor da abstração científica consiste, precisamente, no fato de reconhecer esta infinitude, tomá-la como ponto de partida e criar formas (descobrir leis) por meio dos quais um ponto qualquer da infinitude extensiva possa ser concretamente identificado, colocado em seu contexto e definido com exatidão. O reflexo artístico renuncia a priori à reprodução imediata da infinitude extensiva. O que ele representa é, também nesse sentido, em contraste com a ciência, algo particular. (LUKÁCS, 2018, p. 234-235).

Logo, na elaboração da forma artística, o artista precisa fazer que tanto a orientação para o universal quanto a orientação para o singular levem inevitavelmente a fixar uma

parcela do mundo refletido em sua mera particularidade, sem preocupações em abarcar, na obra, toda a extensão do objeto refletivo, assim como intenciona a ciência. A particularidade como princípio criativo e de organização da objetividade representada na obra torna possível que essa particularidade supere uma mera condição fragmentária e se estabeleça como representante de uma totalidade.

Buscamos certa aproximação a essa compreensão a partir de uma nova obra coreográfica. Contribui com essa tarefa Pina Bausch, com a obra *Café Müller* (1978)⁶⁷, espetáculo de dança-teatro estreado em 1978, na Alemanha. Em um cenário pós-guerra, a coreografia de Pina, de forma sutil, dialoga sobre a solidão e as dificuldades que se estabelecem na relação entre as pessoas, evidenciando os encontros e desencontros próprios das relações humanas, relações que não seriam tão estimulantes se sua correspondência buscasse uma representação universal desse aspecto, o que inclusive não seria possível. Ao mesmo tempo, se a obra coreográfica buscasse uma representação singular muito específica dessa relação – por exemplo, um código de conduta muito peculiar da relação estabelecida entre dois seres humanos também únicos e singulares –, cairíamos num postulado naturalista irrealizável como forma de evocação artística.

A solidão de *Café Müller* (1978) chega ao receptor como uma imagem unívoca e concentrada. *A coreografia, como forma particular* na qual Pina reflete a realidade objetiva, eleva as relações singulares à particularidade e representa, nessa mesma particularidade, tudo que é universal. Uma particularidade que ganha forma num espaço solitário e desorganizado de um café, que recebe dos bailarinos ações de tatear as paredes, passos desorientados entre a mobília, volteios, agarrões, esbarrões, um constante arrumar de cadeiras e mesas. Poderíamos supor cenas cotidianas, não mais cotidianas. Ao mesmo tempo, carregadas do cotidiano que se busca aguçar.

⁶⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WZd2SkydIXA>

Figura 17: Recorte fotográfico de *Café Müller*, Pina Bausch (1978)



Autor: Ulli Weiss. Acervo Fundação Pina Bausch.⁶⁸

Os movimentos intermitentes e repetitivos, ora bruscos, ora apáticos, ora melancólicos, reforçam o convite a pensar sobre a rotina, sobre encontros e desencontros, sobre solidão, sobre a escassez de contatos humanos profundos, sobre o medo do estar só. Sentir *Café Müller* (1978) é sentir a solidão, o vazio, o silêncio, as angústias e inquietações humanas. E por essa intenção evocativa os gestos não acontecem por acaso, são arranjados de forma intencionalmente artística, na relação com o cenário, o figurino e o jogo de luzes. Ao buscar a solidão, Pina Bausch torna o palco um espaço vazio, solitário e esquecido, sendo a ação deslocada do centro⁶⁹ para os cantos, realçando essa perspectiva de isolamento.

Acompanhar o espetáculo de Pina Bausch é reconhecer, na composição coreográfica particular, um sentimento de solidão que, ao mesmo tempo que não é apenas uma reação isolada do receptor, dialoga com a imagem do sentimento de solidão criada universalmente pelo gênero humano. A superação da singularidade e da universalidade na particularidade de *Café Müller* (1978) favorece a leitura desse movimento que, em obras singulares, pode expressar tanto uma tendência de aproximação ao singular como uma tendência de aproximação ao universal, mas que nunca pode ser resolvida fora da esfera particular.

Assim, podemos identificar nas obras de arte consideradas autênticas a superação das características singulares em prol de uma determinação mais ampla, capaz de refletir os objetos do mundo para além de sua imediaticidade e dos limites apontados por um contato direto com eles. Para Lukács (2018, p. 157), a singularidade só pode ser considerada como algo artístico quando superada no particular. “Uma árvore ou um cavalo de carruagem (bem como um homem) adquirem interesse tão somente em sua ação recíproca com o ambiente.”

⁶⁸ Imagem disponível em: https://www.pinabausch.org/archives/photo/cafe_30035423_44_0000

⁶⁹ Esse deslocamento do centro do palco ressalta, ao mesmo tempo, características marcantes da Dança Moderna e Pós-Moderna, o que em *Café Müller* (1978) contribuiu formalmente na elaboração do conteúdo.

Longe desse vínculo real, árvores e cavalos refletem manifestações singulares muito próprias, sendo essa posição criticada pelo autor ao considerar que relações tão frágeis deixam os órgãos do reflexo humano privados de seu “amálgama social”.

Ao mesmo tempo, tratando da superação do universal pelo particular, Lukács (2018) identifica, nas obras de arte decadentes, essa carência de uma universalidade real, ou da prevalência, por vezes, de uma universalidade falsa e distorcida como conteúdo. Remete-nos ao fato de que encontramos muitas vezes materializada na obra de arte a resolução de problemas partindo de uma falsa ideia de mundo, com soluções que ora mistificam os objetos reais, ora se abstraem até se dissipar no nada, como se o ser humano, em contato com a obra, não encontrasse nela nada que faça sentido aos seus desejos e aspirações.

Em ambos os movimentos, portanto, percebemos a particularidade como mediação que dá base para a aproximação ao campo da singularidade e ao campo da universalidade. E sobre esse aspecto, Lukács (2018) questiona como poderíamos determinar com exatidão a posição desse ponto central na esfera do reflexo estético. Nesse caso, o autor é preciso ao afirmar que o artístico abarca a inteira extensão do particular, ou seja, pode ser fixado onde se queira, no interior dessa extensão⁷⁰. E é justamente essa ampliada possibilidade de fixação do ponto particular que sugere uma multiplicidade de representações do mundo exterior e a pluralidade do mundo das artes, assim como a posição de determinada obra de arte em relação à profundidade de sua conformação.

[...] Plantando assim o problema, compreende-se sem dificuldade por que é tão central a categoria da particularidade no intento de encontrar uma solução. Pois não há dúvidas que momentos como os decisivos, momentos de modificação da evolução da humanidade, têm certa tendência a se deixar generalizar, porém sem abandonar, por isso, o terreno do concreto ser-assim; e por outra parte, tais momentos são também individuais, singulares, mas sem se deter em uma mera singularidade privada. As duas exigências apontam ao centro, à particularidade, que não será aqui em modo algum um simples ponto de encontro de tendências contrapostas, senão, pelo contrário, o centro que levanta ambos os lados à peculiar síntese da autoconsciência. (LUKÁCS, 1967, p. 317, tradução nossa).

Fica estabelecido que o particular se materializa como um ponto central de um campo de movimento. Assim, a configuração de uma obra individual depende da posição

⁷⁰ Se Dickens, por exemplo, em alguns dos seus romances caracteriza a “alta” sociedade através de generalizações satíricas e a “baixa” sociedade penetrando afetuosamente em pequenos detalhes da vida cotidiana, se em algumas grandes composições de Ticiano encontram-se singularidades que, consideradas isoladamente, apareciam como detalhes de gênero, etc., trata-se, nestes casos, de amplitude, motivada pela visão das coisas, do mundo representado, cujas diferenças e contrastes são colocados em estreita relação recíproca ideal e artística, reforçando-se mutuamente através destes efeitos contrastantes, os quais, portanto, ampliam o conteúdo da unidade da obra, mas sem jamais colocá-la em perigo, o que ocorreria se se superasse no universal ou no singular a sua particularidade específica. (LUKÁCS, 2018, p. 164).

escolhida para esse ponto central em relação à universalidade e à singularidade. A compreensão desse movimento nos auxilia na sua identificação nas obras singulares e em que medida a definição desse ponto determina a vitalidade estética da composição das figuras, dos detalhes, e como a coerência de sua execução favorece ou impede a unidade e a vivacidade estética. É na escolha desse ponto central no campo da particularidade que se decidem as mais importantes questões, tanto do conteúdo ideal quanto da forma ideal (LUKÁCS, 2018).

Forma e conteúdo, em sua incessante conversão, fixam-se como o modo de ser da realidade, e em cada forma de reflexo assumem uma característica própria. Na vida cotidiana, por exemplo, acompanhamos o desinteresse do ser humano de ultrapassar a forma fenomênica e imediata dos objetos e relações, de conseguir substituí-la por formas superiores que possibilitem uma aproximação cada vez mais universal à essência dos fenômenos. Essa condição caracteriza a ciência e sua busca incessante de ligar formas cada vez mais gerais a conteúdos mais universais, superando incessantemente a compreensão superficial desses conteúdos. Já na arte, conteúdo e forma assumem uma dinâmica específica.

[...] a individualidade da obra de arte, enquanto forma de um determinado conteúdo, apresenta esta unidade de conteúdo e forma como uma unidade não mais superável: a conversão de um momento no outro se orienta tão somente para aprofundar e fixar a unidade orgânica indissolúvel de conteúdo e forma, ao mesmo tempo como processo infinito e como unidade completa. (LUKÁCS, 2018, p. 233).

E como unidade completa, forma e conteúdo se fundem de tal modo que sua separação se torna irrealizável. Nas palavras de Vigotski (2001, p. 272), “[...] toda obra de arte implica uma divergência interior entre conteúdo e forma, e que é precisamente através da forma que o artista consegue o efeito de destruir ou apagar o conteúdo”, destruição ou apagamento que não se referem, portanto, à negação do conteúdo, mas que realçam fortemente essa unidade que faz com que o conteúdo seja a própria forma. A solidão de *Café Müller* (1978) somente se fixa como imagem pela possibilidade de se conformar como coreografia, de ser arranjada de forma criativa no diálogo com os elementos que a compõem.

Para Lukács (1966b), o conteúdo culmina na forma concreta da obra. O conteúdo orienta o receptor no mundo da obra com a ajuda do meio que fundamenta o sistema formal e o torna possível, considerado, no caso da dança, a coreografia. É o conteúdo que fixa, conserva e aprofunda a imediaticidade sensível das formas e que, ao renunciar a uma reprodução total do mundo, impossível de ser abarcada em sua universalidade, atinge sua potência pela força evocativa que se encontra conformada numa nova realidade reproduzida, elevando a singularidade na particularidade (LUKÁCS, 2018). A reprodução de um

movimento corporal, portanto, desvinculada de um conteúdo que seja capaz de aprofundar sua forma sensível e fenomênica, limita a atuação humana a formas pouco desenvolvidas e frágeis. Tais movimentos, no entanto, são essenciais para a **resolução** de tarefas cotidianas fundamentais para o processo de produção e reprodução da vida, mas que carecem de conteúdo quando comparados às atividades superiores da arte e da ciência.

Deslocamo-nos, saltamos, movimentamos nossos braços, nossas pernas, nosso tronco, em diversas ações cotidianas. Logo, pensar que o simples aperfeiçoamento dessas ações corporais ou que a junção delas com elementos como a música, o figurino, ou a adição de certa carga expressiva – elevar os braços com uma feição alegre – são capazes de tornar esse movimento um gesto coreográfico, leva-nos à negação do conteúdo artístico que ora defendemos. Seguimos o diálogo com Pina Bausch e sua capacidade de dialogar com as representações cotidianas, potencializadas em obras coreográficas, reforçando nossa análise sobre os aspectos do *conteúdo*.

A solidão de *Café Müller* (1978), a beleza e a brutalidade comunitária de *Palermo, Palermo* (1989)⁷¹, a alegria e a religiosidade em *Água* (2001)⁷² reforçam a capacidade artística de extrair da realidade um material capaz de se destacar desse campo de relações e se enriquecer no processo de conformação artística. Os encontros e desencontros idealizados por Pina Bausch, as referências que carregava consigo sobre o sentido da solidão e da vida humana, amparada por diversas experiências que construiu ao longo de sua formação e pela atenção que alimentava pelos sentimentos e relações humanas, ofereceram a *Café Müller* (1978) um *espaço de jogo* de importante consequência estética, perspectiva que mobilizava Pina Bausch em suas criações. “É a vida, o que sucede à nossa volta, que inevitavelmente constitui uma influência. É isso, não diria que sou influenciada por fatores artísticos propriamente ditos. Tento falar da vida. O que me interessa é a humanidade, as relações entre os seres humanos.” (BAUSCH apud CYPRIANO, 2018, p. 24).

Essa interpretação também alimenta suas escolhas em *Palermo, Palermo* (1989), coreografia solicitada pelo prefeito da cidade siciliana. A coreografia se alimenta dos destaques feitos por Pina a partir de um cenário carregado de fortes referências⁷³. Defendendo a necessidade de um conhecimento profundo dos espaços e relações humanas para a criação da coreografia, Pina Bausch morou por três meses na cidade, desenvolvendo o que ela

⁷¹Coreografia *Palermo, Palermo* (1989). Disponível em: <https://www.pinabausch.org/de/post/palermo-film>

⁷²Coreografia *Água* (2001). Parte da obra disponível em: <https://vimeo.com/163920457>

⁷³ Cidade reconhecida pela grande destruição sofrida durante a Segunda Guerra mundial (e sua difícil reconstrução associada à especulação imobiliária vinculada à máfia) e por sua luta histórica contra a máfia italiana, que ainda regula a vida econômica e política do lugar.

chamou, durante sua carreira, de residência artística. Para além de uma representação da paisagem cultural da cidade de Palermo, Pina utilizou das oportunidades que teve na cidade a fim de, mais uma vez, aprofundar as relações humanas que constituem aquele espaço e que também encontram ressonância no mundo todo, como relações do gênero humano. Da destruição, da máfia, da corrupção, da riqueza arquitetônica, das disputas geopolíticas, permanecem como ideia artística, para Bausch, a contradição entre a beleza e a esqualidez, o perigo e o conforto das relações. As projeções no palco realçam relações despedaçadas, mas ao mesmo tempo bonitas e bem humoradas, como rituais de um povo capaz de beleza e de brutalidade ao mesmo tempo.

Esse modo de intervenção também marca seu trabalho em *Água* (2001), orientada por essa busca incessante de captar de forma cada vez mais profunda as relações que caracterizam a vida real em seus espaços e tempos reais. A coreografia surge das referências incorporadas pela coreógrafa e seu grupo em sua estadia no Brasil. Seu olhar cuidadoso e curioso em relação às trocas humanas revela sua preocupação e coerência em relação ao arranjo criativo das coreografias. Jorge Puerta Armenta, um de seus bailarinos, comenta:

[...] Pina é sempre assim; ela observa tudo com seus olhos azuis, como a se alimentar da energia do local ou da situação observada. A minha impressão é que ela está sempre em busca de entender a energia do local. No palco, é essa a energia que será vista, não é a própria situação de maneira alegórica que será apresentada. Quando dançamos no palco, é essa a energia que Pina espera reencontrar. Minha impressão é que ela vive dessa energia. (apud CYPRIANO, 2018, p. 95).

Acompanhada de seus bailarinos, Pina Bausch seguiu um roteiro de estudo no Brasil com duração de duas semanas, realizando incursões na cidade de Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. Dialogou com as pessoas e incentivou seus bailarinos a fazerem o mesmo. Participou de rodas de samba, de casas de forró, debruçou-se na escuta do som produzido no bairro do Candeal⁷⁴, participou de missas, de celebrações em terreiros, tomou banho de mar, conheceu barracões de escola de samba. Suas impressões se sintetizaram nas palavras de Michael Strecker, bailarino do grupo:

Há duas características marcantes nesse espetáculo resultantes da nossa viagem ao Brasil. Primeiro, há muitas cenas em movimento. Vimos muita dança lá, dançamos muito. É um país que tem uma relação com o corpo muito particular e Pina fez questão de transpor isso para o palco. Depois, ela também fez questão de criar certos climas na peça que são como um transe, momentos de grande envolvimento e seriedade, de religiosidade. Tem também muito a ver com os lugares que estivemos

⁷⁴ Conhecido bairro de Salvador, projetado internacionalmente pela atuação de Carlinhos Brown nos ensaios do grupo Timbalada e na organização de projetos sociais associados ao ensino de música, marcadamente dos instrumentos de percussão, característicos da região.

na Bahia: as igrejas e terreiros. E Pina quis transpor aquela energia para certas cenas do espetáculo, mas, como sempre, de forma muito sutil. (apud CIPRYANO, 2018, p. 128-129).

Na especificidade do modo de compor de Pina Bausch, como indicado em *Palermo*, *Palermo* (1989) e *Água* (2001), conhecer os espaços e suas relações, refinar o comportamento humano nesses diferentes lugares contribui favoravelmente para que a ideia artística projetada possa ser manuseada em favor da obra. Não são os sonhos ou as ideias frágeis que projetam força sobre a coreografia, mas aquelas referências que melhor respondem às demandas humanas em cada contexto. Aquelas que conseguem extrair do real o necessário contraponto com a condição humana e seus dilemas. O conteúdo, tema ou, como preferimos nomear, a ideia artística, surge de uma profunda experiência com a vida e com a possibilidade de, a partir da ideia, realçar as cores que nos possibilitam enxergá-la melhor.

Consideramos, no entanto, que não existe nenhuma ordem sequencial em que a definição da ideia artística seja obrigatoriamente anterior à produção da forma coreográfica, como se uma compreendesse o espaço das ideias e inspirações e a outra a materialização daquilo que é artístico. Assim, tomamos como base a compreensão de Lukács (2018) que indica o conteúdo como um *espaço de jogo*. É o conteúdo ou ideia artística que exprime, em sua generalidade, o *comando social* que orientará o artista no processo de individualização da obra por sua característica própria. A eleição do material temático nunca se dá de forma casual no âmbito de uma arte autêntica. O conteúdo corresponde sempre às finalidades colocadas pelo artista e às aspirações poéticas que busca. Por essa razão, a própria eleição do tema – independente do momento em que essa escolha se efetive – contém certa pré-conformação artística.

A particularidade da obra coreográfica, portanto, enquanto ser concluído em si mesmo, é, em primeiro lugar, segundo Lukács (2018), uma questão de conteúdo. Assim, cada parcela da vida representada pela arte não corresponde a nenhuma parte determinada da vida, mas sim a uma totalidade particular da vida. Generalizar, da cidade de Palermo, o contraste entre a beleza e a brutalidade e tomar essa ideia como engrenagem no processo de composição, por exemplo, garantiu que a obra coreográfica *Palermo, Palermo* (1989) pudesse falar sobre iguais relações que permeiam outras parcelas da vida humana, e que, por isso, não são mais parcelas.

Quando, por exemplo, a coreógrafa se utiliza de uma parede de tijolos que desaba no palco como metáfora à destruição das fronteiras da cidade, a qual sinalizou o fim de um período de isolamento e o início de um florescimento cultural, projeta, na mesma composição

de cenário e gesto coreográfico, a possibilidade de diálogo com os conceitos de ruptura, de destruição, de recomeço. Ao ser apresentada pela primeira vez na cidade alemã de Wuppertal, em dezembro de 1989, por exemplo, aproximadamente um mês após a queda do Muro de Berlim, concretizou um novo conjunto de sensações e afetos projetados pelo contexto social da época.

Figura 18: Os escombros que compõem a cenografia de *Palermo, Palermo* (1989)



Fonte: Piero Tauro. Acervo Fundação Pina Bausch.⁷⁵

Nesse espaço de eleição da ideia artística, de refinamento do material temático tomado como desencadeador de ideias, *Água* (2001) sinaliza para a mesma riqueza. Se construirmos de forma imediata referências temáticas sobre o Brasil, temos o claro indicativo de que, numa elaboração mais apressada, as paisagens naturais e a ideia recorrente de alegria associada ao povo brasileiro figurariam nas indicações. Pontos que também guiaram Pina Bausch na construção de referências sobre o Brasil, orientada fortemente pela residência artística desenvolvida aqui. No entanto, a relação ser humano e natureza ganha aqui novos contornos.

[...] ao colocar a natureza no palco, Bausch está problematizando o senso comum corrente de que a cachoeira, o pôr do sol, as montanhas distantes ou as grandes árvores são modelos de beleza e, portanto, refúgio para a alma. No espaço cênico, tais imagens são, sem dúvida, impressionantes, mas o natural não é necessariamente belo e o belo não é necessariamente natural. (CIPRYANO, 2018, p. 113).

As ideias que mobilizam a coreógrafa problematizam sobre os diferentes adjetivos que ilustram como a natureza foi interpretada na história da humanidade. A natureza bárbara, a natureza rústica, a natureza selvagem são algumas das adjetivações que qualificam essa relação e que surgem como ideia nessa e em outras coreografias da artista. Os elementos

⁷⁵ Imagem disponível em: https://www.pinabausch.org/archives/photo/pale_30021215_44_0000

naturais surgem como fator de risco para a dança em muitos de seus trabalhos, como a água sobre o palco simbolizando o risco de queda, montes de terra representando um terreno irregular, os próprios entulhos do muro de Palermo. Para Bausch, o belo também tem um lado mau, como ponto de questionamento da relação ser humano-natureza. Assim, suas construções mostram o belo e o feio ao mesmo tempo, como se não houvesse supremacia e nem a possibilidade de superar essa contradição.

Em *Água* (2001), na interpretação de Cypriano (2018), proliferam-se as tensões entre o corpo e a natureza e entre os próprios corpos. Dessa forma, acompanhamos de que forma um conteúdo em sua suposta neutralidade – a natureza – coloca em evidência, pelas decisões artísticas que incidem no trabalho da coreógrafa, relações novas que criam algo novo. Refinamentos que destacam a relação ser humano e natureza em sua profundidade, em suas tensões. O natural passa a ser explorado não pelo seu frescor ou passividade, mas ganha a marca do ser humano e de sua posição ativa e criativa no mundo.

E, nesse ponto, destacamos a necessária organicidade entre conteúdo e forma no processo de criação artística. Para Lukács (2018, p. 246), o problema das formas artísticas só pode ser corretamente colocado quando o conteúdo é elaborado de maneira adequada aos princípios do reflexo estético.

Ainda que o valor artístico de uma obra dependa, em última análise, de uma adequada realização formal, é necessário sublinhar que o conteúdo já deve ter caráter artístico . [...] Esta justa compreensão se baseia sobre a recíproca conversão de conteúdo em forma e vice-versa, tendo-se sempre em conta a prioridade do conteúdo. Mas esta ligação dialética só pode ser compreendida correta e concretamente quando o reflexo e a reprodução do conteúdo já se realizam, como procuramos mostrar ao tratarmos da questão do típico, sob o domínio das categorias estéticas. Apenas assim é possível compreender como a forma – enquanto forma de um conteúdo determinado – decorre organicamente do conteúdo. (LUKÁCS, 2018, p. 246-247).

Pensar a eleição do conteúdo independente de sua idealização artística como forma não seria possível. Ao mesmo tempo, reforçamos que não há um grau de procedência entre essa relação, como se a escolha do conteúdo fosse anterior à sua materialização como forma coreográfica. Também não resolve argumentar que a forma pode ser anterior ao conteúdo, como se o conteúdo emergisse da obra acabada⁷⁶. Em síntese, ambos os processos precisam ser considerados nessa unidade anunciada, em que a ideia artística carrega consigo a possibilidade de sua realização formal e a forma já é ela mesma, conteúdo.

⁷⁶ Posição defendida pela perspectiva pós-moderna na defesa de uma suposta liberdade de interpretação na relação entre obra e receptor.

[...] o trabalho poético ou criador em geral (no sentido artístico) consiste essencialmente em explicar, partindo do material temático, esse conteúdo essencial para o poeta, e em dar-lhe forma como se seus conteúdos, seu decurso, suas proposições e intensificações crescessem organicamente dele, como se a forma elegida e executada pelo poeta haviam estado desde sempre no material temático⁷⁷. (LUKÁCS, 1966b, p. 488, tradução nossa).

Pergunta-se Lukács (1996b) sobre a importância da escolha do motivo, do tema, para o destino da obra de arte: *por que um tema ou motivo influencia favoravelmente a criação e outro o faz desfavoravelmente?* Para o autor, a resposta deve necessariamente indicar que o princípio promotor consiste sempre em uma generalização estética. Portanto, a escolha do tema ou motivo aproxima o sujeito criativo da consciência da espécie ou dela o afasta, ajuda-o a superar sua própria particularidade ou inibe seus esforços para superá-la. “A grande missão histórica-universal da arte tem aqui precisamente suas raízes: a arte é capaz de elevar o latente à realidade, de tornar o que na realidade é silencioso uma expressão *inequívoca, evocativa e compreensível*.” (LUKÁCS, 1966b, p. 268, tradução nossa). Tarefa também imposta para a dança, na qual o sentido evocativo encontra sua voz na composição da coreografia, permitindo ao ser humano dizer o que sente. O refinamento artístico que decorre dessa relação evidencia a totalidade da obra em sua profundidade e força. Como o carteiro⁷⁸ que encontra na poesia algo que sentia, mas que não sabia como dizer, a forma coreográfica surge como síntese de um complexo jogo de decisões artísticas que se colocam em favor dos dilemas humanos e da possibilidade de colocá-los de pé.

Destacamos, então, evidenciando a importância da *forma*, que, por mais carregado emocionalmente que um conteúdo possa ser, sem exercer *o papel mediador e evocativo da forma* continua a ser a transmissão de um conteúdo vital, que pode suscitar emoções, ideias, mas que continua distante de sua especificidade estética. Nos termos de Lukács:

Da mesma forma que no processo de criação o conteúdo é cada vez mais saturado de forma até que se dê conta da identidade de forma e conteúdo, o << mundo >> que constitui o objeto da experiência puramente receptiva, desde o primeiro momento e em todos os seus poros, é o produto da forma particular que deu forma ao conteúdo específico da obra em questão. (LUKÁCS, 1966b, p. 493, grifo do autor, tradução nossa).

Recorremos a uma das cenas iniciais de *Café Müller* (1978), orientados pela relação conteúdo e forma. Indicamos a descrição realizada por Fernandes (2000, p. 177):

⁷⁷ Lembremos a assertiva de Caetano Veloso sobre a atuação de Rodrigo Pederneiras na construção coreográfica de *Onçotô*: “Rodrigo intermediou. Mais que isso: criou retroativamente o sentido do que fizemos; refez o mote e as camadas de glosa de modo a provar que tudo tinha sido dançado antes de ser escrito”.

⁷⁸ Cena do filme *O carteiro e o Poeta* (1994), na qual Marco fala a Pablo Neruda que encontrou no trecho “Estou cansado de ser um homem”, a afirmação de um sentimento que não sabia como explicar.

Malou Airaud entra no silencioso palco pela mesma porta que Bausch, também de olhos fechados. Airaud caminha de forma muito semelhante à Bausch, mas atravessa o centro do palco, tropeçando em mais cadeiras. As duas dançarinas em figurinos brancos e delicados parecem íntimas presenças em contraste com o frio e impessoal cenário. Chegando à esquerda do palco, Airaud inicia uma sequência muito delicada de autocarícia, cuidadosa e vagarosamente sentindo diferentes áreas de seu torso e coxas. Após alguns gestos, ouve-se um solo de violoncelo, logo acompanhado de um triste canto com voz feminina. Após completar sua sequência, ela “corre”, relaxando seu peso e desacelerando ao final de cada passo e segurando os braços na mesma posição dos de Bausch. Assim que Airaud começa a correr, Jean Laurent Sasportes entra em cena e retira as cadeiras do caminho da dançarina, em vigorosos movimentos.

No trecho descrito por Fernandes (2000), percebemos como os diversos elementos que compõem *Café Müller* (1978) passam a ser considerados pela relação de determinada intenção evocativa – a ausência de relações humanas – e os processos de composição e decomposição dos gestos coreográficos. Assim, o cenário passa a ser um palco silencioso, frio e impessoal, como um espaço social esquecido e abandonado na representação das cadeiras desorganizadas e caídas. Os olhos fechados, os tropeços nos móveis e a autocarícia revelam a impossibilidade de contato com o espaço e com outros seres humanos, em movimentos que se voltam para o indivíduo isolado. O canto triste de uma voz feminina contrasta com esse cenário impessoal e soa como um lamento solitário das personagens que, também pela simbologia do figurino, apresentam-se frágeis e sensíveis no contexto.

A coreografia, que acontece numa espécie de café com mesas e cadeiras vazias espalhadas pelo palco, remete-nos a esses espaços cotidianos, seus encontros e desencontros. Sequências diferentes inicialmente são realizadas por indivíduos isolados. No desenvolvimento da peça, os dançarinos repetem e transformam suas sequências e incorporam sequências de outros em suas próprias repetições. “Entre estas sequências ‘recém-sociais’, os dançarinos continuam criando algo diferente e ‘pessoal’ enquanto às vezes realizam solos totalmente ‘novos’. Movimentos pessoais produzem os sociais, e vice-versa [...]”. (FERNANDES, 2000, p. 174, grifo do autor). Na obra, a tensão entre os objetos e o corpo representa uma tensão relacional, que coloca em diálogo várias cenas, que surgem simultaneamente e singulares ao mesmo tempo. Dentro de uma caixa preta, o espectador é convidado a ver os detalhes. As luzes contribuem nesse sentido, enaltecendo as cenas centrais e também aquelas que acontecem fora dela.

Em tal cenário e clara definição de papéis, os dançarinos tornam-se personagens teatrais. O cenário reflete dança como ausência, e como a própria impossibilidade da dança. Em vez de apresentar um palco com dançarinos se movendo ou começando a se mover, a peça apresenta um palco cheio da ausência de corpos – mesas e cadeiras

vazias, num espaço silencioso e pouco iluminado. É como se os eventos já tivessem acontecido. É nesse cenário que movimentos técnicos, cotidianos e funcionais interagem e enfatizam uns aos outros, buscando e explorando os meios da dança-teatro. (FERNNADES, 2000, p. 173-174).

Fernandes (2000) relata que a obra de Pina oscila entre sequências apaixonadas e sequências de aguda atenção ao espaço. Como duas tendências contrastantes, em *Café Müller* (1978) estas não aparecem como opostas ou complementares, mas em relação, instigam e permitem a repetitiva e mutável realização de uma e de outra. Na perspectiva da análise dos gestos coreográficos, o impulso apaixonado tem como principal característica a ausência de atenção ao espaço. O dançarino se dedica ao outro, fixa seu olhar e dirige seus movimentos para essa relação. Em contraste com essa tendência, outros personagens enfatizam a atenção ao espaço, como Panadero, que na coreografia representa a dançarina-atriz, de salto alto, longo casaco grosso e peruca ruiva cacheada, que se mostra consciente em relação às cadeiras no chão e a todos os acontecimentos que acontecem ali.

Os movimentos apaixonados parecem brotar de uma força incontrolável, além da personalidade ou do domínio do dançarino. Os movimentos atentos vêm de um impulso imediato de ajudar e proteger o outro. Durante toda a obra, dançarinos alternam entre um ritmo sensível e vagaroso (leve e desacelerado) e as apaixonadas compulsões pelo palco. A peça retrata um constante conflito, desilusão e tentativa em meio às relações humanas. (FERNANDES, 2000, p. 175).

Figura 19: Cena de atenção e de isenção em relação ao espaço do café



Autor: Ulli Weiss. Acervo Fundação Pina Bausch.⁷⁹

Os relatos de *Café Müller* (1978) relacionam-se na perspectiva do gesto coreográfico, seja pela sua presença, seja pela sua ausência. A luz realça os gestos. Os objetos

⁷⁹ Imagem disponível em: https://www.pinabausch.org/archives/photo/cafe_30033496_44_0000

obstaculizam o gesto. O figurino possibilita ou impede o gesto, torna o corpo forte ou vulnerável. Os cabelos presos de Baush, os cabelos soltos de Airaudo e a peruca imóvel de Panadero fluem ou represam o gesto. Para Nascimento (2014), o que os artistas em dança fazem é justamente criar a imagem artística de algo e materializar essa imagem a partir de determinada forma cênica com as *formas do movimento corporal*, no caso da dança, a partir da coreografia. Evidenciamos, portanto, como os elementos devem ser cuidadosamente arranjados e orientados pelo todo.

[...] o artista precisa *necessariamente* agir com a estrutura ou com a relação de *composição e decomposição das ações corporais* (no espaço, tempo e peso) em relação a uma determinada *intencionalidade comunicativa* (uma ideia ou sentimento que expressam determinada *interpretação* do artista sobre essas ideias ou sentimentos). (NASCIMENTO, 2014, p. 213, grifo do autor).

Relação estrutural que impregna de conteúdo os demais elementos – cenário, elemento cênico, figurino, iluminação – que atuam favorecendo a qualidade artística da relação forma e conteúdo. Esse todo coreográfico, criativamente elaborado, se eleva como forma coreográfica por esse trabalho engenhoso de aprofundamento sobre os fenômenos reais e de sua possibilidade como materialização artística, mediado pela atividade de dança. Nesse ponto, Lukács (1991), contrariando as interpretações da arte como uma atividade de criação espontânea e natural, afirma que em arte, quando se tem algo a dizer, é preciso encontrar a forma conveniente para fazê-lo. “Nesse ponto, sou conservador”. O conservadorismo de Lukács, como ironia teórica ante os argumentos que recorrentemente sustentam a arte como algo imprevisível, indica a necessidade de uma atividade que coloque o artista diante da tarefa de encontrar a forma que melhor expresse o que o conteúdo tem a dizer, que assuma a função evocadora nas manifestações artísticas particulares.

A partir das afirmações do autor, consideramos a elaboração formal como um princípio decisivo para a criação artística.

E também aqui a elaboração formal não pode transformar um nada em alguma coisa, não pode transformar o abstrato no concreto. Mas pode [...] extrair de meras possibilidades uma realidade artística, pode produzir modificações qualitativas na estrutura imediata e aparente do conteúdo. Estas funções indicam a função decisiva, autônoma e aperfeiçoadora que a forma desempenha na obra. Mas, ao mesmo tempo, indicam – como no caso do ser e do devir – que esta função da forma depende precisamente do fato de que ela, com relação ao conteúdo (naturalmente considerado já também de um ponto de vista estético), representa em várias questões uma verdade superior da vida, uma maior aproximação à sua totalidade e à sua essência. (LUKÁCS, 2018, p. 250).

Tomemos, como exemplo, a necessidade de Pina Bausch colocar em evidência, em *Água* (2001), a condição de vida no contexto brasileiro. Como metáfora, no final do espetáculo, os bailarinos constroem, com ajuda de canos, uma canaleta pela qual é possível construir um caminho para que água chegue àqueles que possuem sede. Como que num jogo envolvendo muita festa e sons, a água que ganha potência nos canos apresenta essa mescla entre o prazer do jogo e a ordem social imposta, “[...] e revela a fragilidade de seus construtores, ao mesmo tempo que tem por contexto a exuberância das cataratas.”(CIPRYANO, 2018, p. 142). Reforça-se a ideia do contraponto entre a força e a mansidão das várias águas que compõem o nosso cenário, o contraditório efeito de preservação e destruição que indica traços da forma como as relações humanas se constroem nesse espaço social.

Os gestos coreográficos, associados aos elementos que em certos momentos contribuem na composição e em outros são fundamentais para ela, dialogam com os sentidos do agradável, do encontro, dos ritos, das festas, do relaxamento, da sensualidade, sentidos que não se bastam na manifestação imediata do elemento água, mas que incorporam os fluxos que marcam esses mesmos sentidos e que permitem ao ser humano uma aproximação consigo mesmo.

Figura 20: Cena final de *Água* (2001)



Autor: Oliver Look. Acervo Tanztheater Wuppertal.⁸⁰

Essa relação, que também evidencia o cuidado de Pina Bausch com a materialização coreográfica de *Palermo, Palermo* (1989), possibilita ao público que acompanha o espetáculo ser tocado pela contraditória conexão entre a beleza e a brutalidade humana. Dançarinas caminham de salto alto sobre as ruínas e os escombros de um muro que cai logo no início do

⁸⁰ Imagem disponível em: <https://www.pina-bausch.de/de/stuecke/agua>

espetáculo (Figura 19), pianistas tocam Tchaikovsky enquanto homens e mulheres exploram e são explorados, a beleza arquitetônica da cidade expressa pelo cenário que dialoga com a precariedade e a sujeira de suas ruas. A contradição posta pelo movimento histórico e social da cidade ganha forma na composição de Bausch.

E assim, acompanhamos uma contradição em relação ao trabalho do artista no sentido de dar forma ao conteúdo. Inicialmente, o artista precisa descobrir novas formas, uma vez que a própria realidade é esteticamente neutra, nas palavras de Lukács (1966b). As formas que se apresentam ordenadas e hierarquizadas na vida cotidiana são essencialmente estranhas à estética, diferente das leis que regem o contato da arte com a realidade. O meio natural, os objetos e instrumentos, as estruturas físicas e sociais, as relações entre as pessoas possuem formas que colocam em movimento seu uso e sua necessidade social. A água potencializada em Bausch é a água socialmente reconhecida pelos seres humanos como elemento natural que supre muitas de nossas necessidades, desde as mais básicas até aquelas socialmente mediadas. No entanto, quando tomada por essa coreografia particular, é extraída de sua imagem mais imediata e evidenciada a partir de um conjunto de novas e profundas relações que existem objetivamente para a vida humana, mas que carecem de realce e força em suas manifestações cotidianas.

Reforçamos, portanto, que a reflexão estética é uma reprodução da realidade tal como ela é objetivamente, um fragmento da realidade convertido em material temático. Assim sendo, no sentido artístico, destruir as formas imediatamente dadas pelo real na composição da obra é também se manter fiel a essa mesma realidade. Fidelidade que torna possível, por exemplo, que a cafeteria de *Café Müller* possa ser reconhecida como um espaço social de encontro socialmente aceito e que, por isso, o sentido do desencontro e da solidão humana possam surgir como intenção evocativa pela composição de Bausch. A relação conteúdo-forma do material temático é transformada pelo trabalho artístico no sentido de encontrar para o conteúdo puro e essencial do material temático uma forma que é verdadeiramente aquela daquele conteúdo exclusivamente determinado. “Seu sucesso se expressa no nascimento de uma obra consumada fechada em si mesma, cujo efeito evocativo sobre o receptor já tem, como vimos repetidamente, um caráter de conteúdo [...]”. (LUKÁCS, 1966b, p. 490-491).

É nessa *unidade da realização formal* que Lukács (2018) evidencia a capacidade da obra de arte em suscitar experiências, a função evocadora da forma artística. Do conteúdo artisticamente refletido, a elaboração formal permite que a obra de arte seja capaz de

condensar evocadoramente os momentos essenciais do conteúdo artístico refletido, de fechar em si a individualidade da obra.

[...] o pressuposto indispensável para a boa realização desta síntese é a justeza conteudística de todas as singularidades, bem como de suas relações e de suas proporções. Mas, com igual energia, deve-se também sublinhar que as mais justas observações de conteúdo [...] permanecerão inteiramente irrelevantes, do ponto de vista artístico, se em sua elaboração formal faltar esta força evocadora. (LUKÁCS, 2018, p. 253).

Inúmeras são as singularidades que dão base sensível ao caráter evocativo da forma. Inúmeros são os reflexos de relações universais que servem de fundamento para o conteúdo e a forma da substância espiritual. É nessa variedade de cores, nas palavras do esteta húngaro, que a forma encontra sua eficácia evocadora. O particular, como meio organizador das relações dinâmicas e contraditórias, constitui a verdade artística da forma. “A verdade da forma, precisamente enquanto torna evidente esta particularidade concreta, é uma verdade da vida: a máxima intensificação – e, conseqüentemente, a elevação a uma qualidade particular – da verdade real do conteúdo refletido.” (LUKÁCS, 2018, p. 256).

Para Lukács (2018), a unidade orgânica de singularidade sensível e universalidade racional que cria essa nova imediaticidade é, precisamente, *a atmosfera da particularidade estética*.

[...] revela-se concretamente a importância da particularidade como reino intermediário elevado a figura autônoma; a unidade especificamente estética de conteúdo e forma só se pode realizar em sua atmosfera; a mera universalidade e as singularidades meramente particulares fazem surgir tão somente ou uma unidade provisória condenada a priori a ser superada como frequentemente na vida cotidiana, ou uma unidade que destrói as formas fenomênicas (como na ciência). (LUKÁCS, 2018, p. 234).

Alcançamos nesse ponto a categoria do típico, fenômeno de importância ao tomar a particularidade como categoria central da estética. Segundo o esteta húngaro, o típico se manifesta como a encarnação concretamente artística da particularidade, terreno intermediário no qual se torna possível encontrar a concentração de uma determinada significação humana, em que os elementos generalizados são capazes de apreender a individualidade dos seres humanos concretos. Tal concentração, portanto, deriva de uma posição determinada na sociedade, sobretudo sobre seu processo de produção, e que coloca em evidência as decisões artísticas tomadas no processo de composição.

Tendo por base o princípio de que a arte sempre figura seres humanos concretos em situações concretas, objetos concretos que os mediatizam, sentimentos concretos que os

expressam, a dança, em sua condição artística, deve representar o significado do típico em seres humanos e situações, fornecendo uma síntese cujo objeto seria o tipo puro e simples, “a média dos traços mais desenvolvidos e mais concretos no mais elevado grau de sua contradição real.” (LUKÁCS, 2018, p. 240). Por exemplo, quando *Café Müller* figura a ausência de contatos humanos, o faz pela possibilidade de concentrar coreograficamente as determinações universais da solidão, as representações que fazem possível a figuração da imagem de solidão a partir das relações e elementos próprios da coreografia e de seu mundo homogêneo.

O típico é um meio para chegar ao fim artístico, que é o de representar a função deste tipo na ação recíproca de todos os contratipos que o contradizem como fenômeno típico de uma determinada etapa de desenvolvimento. [...] Desta totalidade fechada e bem ordenada, nasce na obra a imagem de uma particularidade concreta: precisamente a reprodução artisticamente generalizada de uma determinada etapa do desenvolvimento. (LUKÁCS, 2018, p. 241-242).

Nesse sentido, a coreografia, como obra de arte materializada, é particular de um duplo ponto de vista. De um lado, cria um mundo próprio, concluído em si. De outro, assim como o caráter particular da obra age sobre o processo criador, também atua, quando de sua eficácia, naquele que recebe. Assim, o caráter evocativo possui essa inseparável duplicidade, que se estabelece por essa indissolúvel unidade orgânica entre conteúdo refletido e forma evocativa. E desse ponto, podemos nos questionar sobre a autenticidade dessa relação e da importância que possui quando nos direcionamos à análise da coreografia e de seu conteúdo artístico, movimento que mobiliza as análises da próxima seção.

4.4 A AUTENTICIDADE DA COREOGRAFIA COMO SÍNTESE ARTÍSTICA PARTICULAR: O MOVIMENTO INTERNO DE FORMA E CONTEÚDO

Partindo das considerações sobre a relação estrutural e orgânica entre forma e conteúdo e do gesto coreográfico como forma que coloca em jogo essa relação estrutural, mobilizamo-nos, na continuidade deste diálogo, a pensar sobre como esses elementos coreográficos podem assumir diferentes posições quando orientados por diferentes concepções artísticas. Afinal, se tomamos como referência que a coreografia materializa a relação entre determinada intenção evocativa e os processos de composição e decomposição dos gestos coreográficos, podemos supor que todas as coreografias sustentam uma mesma finalidade artística? É possível uma coreografia que não se substancialize como forma

artística? O que torna uma coreografia artística? Ou, nas palavras de Lukács, o que torna a dança uma arte autêntica?

Da mesma forma, importante considerar que o termo coreografia também é utilizado como referência para outras atividades humanas, nas quais a finalidade artística não se efetiva como conteúdo. Como exemplo temos as práticas de academia imediatamente nomeadas como dança e que supõem certa sequência de movimentos, voltadas para a prática de atividade física. Ou ainda a estruturação de composições coreográficas vinculadas às atividades de ginástica rítmica e artística, que inclusive assumem a necessidade do movimento expressivo em suas criações e apontam tais modalidades como uma junção de dança e ginástica. Se partirmos, portanto, do emprego do termo coreografia, ainda poderíamos considerar tantas outras manifestações.

Nesse caso, como nossa preocupação não está em classificar o que é coreografia e o que não é, mas justamente aprofundar a forma coreográfica como síntese criativa que expressa a relação entre determinada intenção evocativa e os processos de composição e decomposição do gesto coreográfico, consideramos importante reforçar a diferença de conteúdo que move os sujeitos vinculados a cada uma dessas relações. As preocupações que mobilizam o profissional de Educação Física na construção de uma coreografia que se volta para a melhoria das aptidões físicas são substancialmente diferentes das motivações que mobilizam os processos de criação da dança como uma forma de arte. No mesmo sentido, diferem substancialmente das motivações que operam na criação de uma coreografia na ginástica rítmica, em que a preocupação está muito mais no desenvolvimento altamente refinado do manejo dos aparelhos e no domínio dos movimentos vinculados ao alcance de uma marca do que no alcance de determinada evocação pela unidade sensível da coreografia. Novamente reforçamos que nossa preocupação se volta para a dança em sua manifestação artística, que exige de nós compreensões sobre a forma coreográfica para um domínio cada vez mais consciente e criativo de seus elementos.

Nesse conjunto de produções artísticas particulares, seguimos com a análise de obras coreográficas específicas, com o objetivo de evidenciar como o movimento interno de forma e conteúdo, nesse campo de composição – a relação entre determinada intenção evocativa e os diversos elementos cênicos –, pode atuar favorecendo ou não a autenticidade da criação artística. Não é demais reforçar que assumimos como missão da arte, em diálogo com Lukács (1966b), a possibilidade dela em elevar o que está latente à realidade, de tornar o que na

realidade é silencioso em uma expressão única, evocativa e compreensível, possibilitando ao ser humano falar sobre o que sofre, a partir de uma nova e particular imediaticidade sensível.

Impossível seria abarcar a totalidade de obras coreográficas produzidas ao longo do tempo, considerando o número das criações e suas diferentes especificidades. Mas, levando em conta as mobilizações em torno da análise da dança como forma de arte e dos períodos que marcam momentos de superação ou de frenagem do desenvolvimento interno de seus elementos, consideramos, aqui, coreografias particulares que contribuem para o objetivo que vislumbramos. Destacamos características coreográficas vinculadas à Dança Clássica, à Dança Moderna e à Dança Pós-Moderna, centrando nosso cuidado no movimento estrutural de seus elementos, considerando o movimento de forma e conteúdo por dentro de sua estrutura.

Quando tratamos da Dança Clássica, cabe destacar que consideramos, nesse conjunto, as diversas posições que assume o balé desde a Escola Clássica, o qual ganha forma na metade do século XVIII, na França, até as propostas dos Balés Russos orientados pela era Diaghilev, no início do século XX. As grandes marcas históricas desse período assumem também posição no mundo das artes, evidenciando na dança seus efeitos ora potencializadores, ora retroativos, que alimentam rupturas tanto na intenção comunicativa quanto pela afirmação ou não das convenções clássicas dos gestos coreográficos.

A nomeação de supostos *estilos de dança* ganha, no período clássico, uma sequência que parte da Escola Clássica de Noverre, a qual demonstra a primeira preocupação com a necessidade da ação cênica para a dança, segue pela Escola Romântica, que define o que hoje entendemos por Dança Clássica, ganha feição na Escola Acadêmica Russa, que coloca em diálogo os avanços dos balés franceses e italianos e o desenvolvimento de uma técnica russa refinada, até ganhar sua forma Neoclássica, que busca superar o esquematismo da escola acadêmica russa pelo trabalho com novas qualidades de movimento. É desse último período *A Sagração da Primavera*, de Nijinsky, já apresentada neste estudo.

Para ilustração das reflexões que nos mobilizam, apoiaremos nosso recorte na chamada Escola Romântica, pela personificação daquilo que imediatamente identificamos como balé clássico: a valorização da mulher e da bailarina, o trabalho com as pontas dos pés e a dedicação ao mundo regular e harmônico dos sonhos (HOMANS, 2012). O balé *Giselle* (1841)⁸¹, idealizado por Théophile Gautier e coreografado por Jean Coralli e Jules Perrot, considerado a obra coreográfica emblemática do período, irá nos acompanhar na análise. A

⁸¹ Trecho de uma das versões de Giselle. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RRMc4G8FLPg>

coreografia foi uma homenagem de Gautier ao romantismo, inspirada no sonho de uma arte elegante, aristocrática e cintilante, com argumento de um poema de Vitor Hugo chamado “Fantasmas”, e conta sobre uma bela mulher espanhola que morre ao dançar.

A esta ideia ele acrescentou a imagem evocada por Heine da víli, ou <<dançarina noturna>>, dos eslavos, uma jovem que morre antes do dia do casamento e ressurgue [...] à noite do seu túmulo para seduzir vítimas masculinas incautas, que ela obriga a dançar até a morte. Heine chamava as vílis <<bacantes mortas>> e imaginava-as <<envergando os seus vestidos de casamento (...) com anéis cintilantes nos dedos>>; faziam-lhe lembrar o inebriante <<desejo do doce e sensual olvido>> que observara nas mulheres parisienses quando estas se lançavam a dançar com fúria e loucura num baile. (HOMANS, 2012, p. 197).

Para o balé, foi necessário manter seu aspecto de alta cultura⁸², mas também lançar os teatros ao mercado e transformá-los em empresas comerciais e viáveis, sujeitas à concorrência e condicionadas pelo *gosto do público*⁸³. E esse gosto envolvia o apelo aos temas que caíram na graça da plateia: os sonhos e fantasias eróticas e as experiências sobrenaturais. Como uma espécie de reversão aos temas usuais de um passado recente, a ideia era se afastar tanto dos temas monarcas quanto dos temas cotidianos. Segundo Bourcier (2001), o público recrutado na classe rica e conservadora não exigia subversão nem na arte nem na sociedade: era um público estático numa sociedade em movimento.

Esse espírito do Balé Romântico foi retratado com certa proximidade nas bailarinas de Edgar Degas⁸⁴. Sua obra, *A aula de Dança*, é um recorte do trabalho de atuação de Jules Perrot, um dos responsáveis pela obra *Giselle* (1841).

⁸² As ideias acompanham o período marcado pela luta contra o absolutismo e o conservadorismo monárquico que orientou a França até aqui. Com o apoio da burguesia francesa, Luís Filipe assume a função de dar um novo começo ao país, tendo impacto sobre todos os setores da vida francesa.

⁸³ Os teatros foram repaginados com essa finalidade. Possibilitavam, aos poucos que poderiam pagar pelos ingressos, um espaço acolhedor e com temas mais suaves, descaracterizando a opulência da antiga corte. Aos homens liberais, foi possível o acesso às bailarinas num espaço pensado para isso próximo ao palco, levando os homens de negócio franceses a tornarem-se público assíduo dos espetáculos. (HOMANS, 2012).

⁸⁴ O profundo interesse de Degas pelo ballet – quase metade da sua obra centrou-se em bailarinas – era uma prova da capacidade perene da arte de reflectir a sua época. As suas pinturas, com cores suaves, mas intensas e pinceladas impressionistas, documentavam ilusões perdidas e duras realidades, mas também os antigos ideais formais do ballet. As bailarinas de Degas não eram as criaturas leves e delicadas tornadas famosas por Taglioni; eram raparigas da classe operária, carnudas e robustas, refasteladas e despreocupadas, cobiçadas às vezes por homens nos cantos ou no primeiro plano da pintura. Degas mostrava as suas bailarinas nos bastidores ou no estúdio e retratava-as a atar uma sapatilha ou esticando indecorosamente as pernas e os braços na barra, nunca em poses perfeitas. [...] as bailarinas de Degas tinham uma nobreza intrínseca – a nobreza de sua arte – e ele teve o cuidado de mostrar a serena concentração física que todas as bailarinas possuem. Prestou homenagem às bailarinas e à dança, e fê-lo em parte invocando o ballet romântico. (HOMANS, 2010, p. 204-205).

Figura 21: Obra de Edgar Degas, *A aula de Dança* (1874)



Autor: Edgar Degas. Museu de Orsay – Paris.

“O eixo central de *Giselle* baseava-se em três obsessões românticas afins – a loucura, a valsa e um passado cristão e medieval idealizado.” (HOMANS, 2012, p. 198). O primeiro ato, ambientado em uma vila medieval, acompanha o encontro de *Giselle* com um duque disfarçado de aldeão, que busca cortejá-la. O encontro, no decorrer do ato, revela a farsa de Albrecht e a traição do duque com outra mulher de melhor condição social. Giselle, desolada pela traição, começa a enlouquecer lenta e progressivamente até que, no auge do seu delírio, suicida-se com a espada do amado. “Até este ponto é tudo muito real, embora transmitido num espírito romântico: o amor de Giselle, a traição, a ira e o desespero suicida são representados de forma clara.” (HOMANS, 2012, p. 198).

Os atos que se seguem se modificam, recebendo uma característica fantasmagórica e sobrenatural. Acontecem num cenário que representa uma floresta escura e fria, que recebe a cruz do túmulo de Giselle e que desperta a vida das vílis, as quais surgem para cobrar justiça à sua morte. O conjunto das bailarinas realiza sequências de passos clássicos, ora para alegrar Giselle, ora para perseguir Albrecht. A história é finalizada com a proteção de Giselle ao amado, seu retorno a terra e seu pedido de que o duque siga sua vida com sua prometida⁸⁵.

⁸⁵A loucura e a valsa eram geralmente associadas às mulheres. A insanidade das mulheres [...] era considerada uma doença quase-sexual ligada à menstruação e às irregularidades hormonais que enfraqueciam as mulheres e as tornavam perigosamente suscetíveis a sentimentos excessivos. [...] as mulheres tinham acesso especial à poesia, à beleza e aos tão cobiçados mistérios da imaginação. (HOMANS, 2012, p. 200).

Os românticos franceses *inventaram* o ballet tal como o conhecemos hoje: quebraram o domínio que o texto, a pantomima e o ballet narrativo exerciam sobre a dança, e alteraram completamente o eixo da arte – esta deixou de girar apenas em torno dos homens, do poder e dos modos aristocráticos; dos deuses clássicos e actos heroicos; ou mesmo dos pitorescos e antiquados eventos e aventuras da aldeia. Em vez disso, era uma arte de mulheres empenhadas em registrar os nebulosos mundos interiores dos sonhos e da imaginação. (HOMANS, 2012, p. 201, grifo do autor).

As ideias presentes em *Giselle* (1841) afirmam os temas que dominam a concepção de um balé que tem origem nos sonhos e não na realidade, buscando nesse traço uma suposta essência poética. Aqui, o balé não tem a pretensão de expressar motivos humanos, sendo que seus personagens não apresentam dilema moral algum, afastando-se da tragédia. Segundo Gautier (apud HOMANS, 2012), a única razão para a sua existência é permitir que pudessem continuar no mundo da fantasia e escapar das pessoas com quem cruzassem na rua. A preocupação está em usar o movimento, o gesto e a música para dar vida aos produtos imateriais da mente, a poemas visuais ou sonhos vivos.

O modelo para o balé moderno estava instaurado. A bailarina se apresenta como protagonista incontestada da arte, e os bailarinos foram relegados para papéis secundários. “A tensão entre uma mulher central (apoiada por um grande e solidário *corps de ballet*) e o seu amante, entre as exigências da comunidade e os desejos secretos do indivíduo, iria estruturar o ballet durante mais de um século.” (HOMANS, 2012, p. 203).

A estrutura descrita nos possibilita evidenciar a substância artística incorporada a esse espetáculo específico, mas que abarca um conjunto de criações que se mobilizam por esse mesmo recorte. A criação do espetáculo romântico supera a condição de adulação da corte para um produto que passa a ser comercializado, e que, por isso, exige a aceitação do público. No conjunto desse público imóvel, nas palavras de Bourcier (2001), são destacadas as ideias que dão maior ênfase ao indivíduo do que às regras impostas pela sociedade nesse período. O estabelecimento da burguesia, acompanhado pelos preceitos de liberdade e igualdade, fez com que os temas sociais se mantivessem calados e se evidenciassem soluções irreais para problemas fantasiosos. Negam-se as soluções racionais aos pequenos dilemas burgueses e se instituem as emoções como a verdadeira solução para os conflitos sensíveis. Não poderíamos, portanto, falar de uma suposta libertação da escola romântica em relação à escola clássica no que se refere a uma arte que se aproxime dos dilemas reais da sociedade. Em que pese a ideia de um aparente acúmulo dos sentimentos e de sua expressão, o balé romântico se mantém preso a uma arte que cria uma suposta casca de beleza, que se limita a

conformar motivos que atendem às necessidades de uma pequena parcela burguesa que acessa aos espetáculos.

Afirmando a compreensão de que a arte possibilita ao ser humano refletir e aprofundar as relações sociais partindo de si mesmo e, necessariamente, a partir do gênero humano, identificamos, na particularidade coreográfica do balé romântico, uma concepção de arte alheia a esses princípios. E, nesse caso, a falta de vida concreta na obra exige que outros aspectos da forma artística ganhem preponderância, como a característica do *decorativo*. O apelo ao decorativo passa a ser a condição para uma suposta criação artística, faltando para a obra a força produtora de um mundo conformado artisticamente. O conteúdo transforma-se numa ordenação decorativa, que expressa um sentido artístico debilitado e frágil.

Quando analisamos a estrutura particular da coreografia *Giselle* (1841), entendemos que a unidade entre a intenção evocativa e os processos de composição e decomposição do gesto coreográfico se encontra materializada em uma forma coreográfica que responde aos desejos frágeis de uma arte que se basta numa suposta beleza das “formas” e que, enquanto força evocadora, não é capaz de cumprir a função de colocar o ser humano diante de seus importantes dilemas. Embora dialogue com o sentimento de traição, de justiça, e preserve relações passionais entre os personagens, a obra não é capaz de sustentar na narrativa esses temas como verdadeiros dilemas humanos, levando a soluções irreais que não correspondem nem ao campo singular, muito menos ao campo universal desses sentimentos.

Assim o receptor, em diálogo com a obra, desenvolverá efeitos contrários a essa suposta intenção evocativa, já que também a forma coreográfica não responde a esse conjunto. A narrativa apresenta-se como elemento acessório e não cumpre aqui o sentido de conteúdo. Sua forma coreográfica expressa, objetivamente, o conteúdo decorativo, e nesse sentido explora a capacidade artística dos bailarinos e a suntuosidade de requintados cenários e figurinos. A unidade entre forma e conteúdo encontra sua sustentação e também sua fragilidade no sentido da beleza exigida por aquele contexto.

A perspectiva se mantém se tomarmos como referência a particularidade da Dança Moderna norte-americana, evidenciando como recorte um dos nomes que marcam a sua primeira geração, referenciado anteriormente neste estudo: Ruth Saint-Denis. Considerada a primeira-dama da dança americana, evidenciamos que, ao lado do companheiro Ted Shawn, a bailarina e coreógrafa foi responsável pelo fortalecimento do conceito de Dança Moderna, retomando a ideia central de Isadora Duncan de que dançar é *expressar a vida interior*. A *Denishawn-school*, escola criada em parceria com o companheiro, busca uma preparação

corporal para bailarinos capazes de atingir o conjunto da personalidade, da inteligência e da sensibilidade. “Nada de ‘folclore’, mas espírito; nada de reconstituição exata, mas a projeção, num estilo quase inteiramente arbitrário, de suas próprias tendências. Portanto, uma grande intensidade interior.” (BOURCIER, 2001, p. 259, grifo do autor).

Em relação ao desenvolvimento dos gestos, a bailarina e professora defende que todo o corpo precisa ser mobilizado pelo movimento, principalmente o tronco, os ombros e os braços, que deveriam ser utilizados em todos os eixos do espaço, com preferência pelos movimentos ondulatórios. Também se apresenta de modo expressivo em suas criações o uso de paradas em posições angulares, simbolizando aspectos da liturgia oriental. Ambos os elementos – gestos ondulatórios e a pontuação do movimento por paradas – marcam a base de seus ensinamentos corporais. “Ruth Saint-Denis tem o enorme mérito de ter libertado a expressão corporal de suas convenções formais, de ter exigido que o corpo se libertasse de suas próprias servidões para revelar os movimentos do espírito. Ruth Saint-Denis é a autêntica libertadora da dança.” (BOURCIER, 2001, p. 260).

Em sua dança *Incenses* (1906)⁸⁶, podemos acompanhar esses traços característicos. A própria bailarina representava um ritual hindu, no qual um indivíduo adorava as divindades com oferendas de flores, comidas, frutas e incenso. Utilizando dois grandes queimadores de incenso, Saint-Denis, numa apresentação de solo, realizava os movimentos da própria fumaça, como se ela se colocasse como oferenda. “*A fumaça ascendente do incenso era para mim um símbolo de devoção, de oração e meditação, da entrega do eu e do êxtase da liberação, e tentei dizer com meus braços ondulantes e todo o meu corpo o que eu senti no meu coração.*”⁸⁷ Como uma dança sagrada, destacamos, nos recortes fotográficos da coreografia, os movimentos ondulantes dos seus braços e tronco e a utilização de elementos cênicos e figurino que realçam a retomada dos rituais sagrados do oriente.

Figura 22: Utilização dos incensos na coreografia *Incenses* (1906)

⁸⁶ Apresentação disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=eHeFx-jf8OY>

⁸⁷ Trecho disponível em: Frase: <https://kihm2.wordpress.com/2009/04/21/incense-1906-2/>



Fonte: Biblioteca Pública de Nova York. Coleções digitais.⁸⁸

A Dança Moderna marca o sentido da personalidade no processo de criação, ou seja, é do indivíduo e de seus desejos “internos” que surge um suposto impulso da dança. Isso sugere que as regras ou comandos impostos por um determinado esquema pré-estabelecido de dança não podem responder às demandas que surgem, de modo muito singular, para cada sujeito atuante. Acompanhamos essa concepção de dança manifestada em diferentes bailarinas e coreógrafas, que surge de modo aparentemente diverso em cada caso, mas que projeta certo objetivo comum. Em Isadora Duncan, por exemplo, acompanhamos a utilização marcante de corridas e saltos que buscam possíveis “formas naturais de movimentação do corpo”, concepção que distingue a atuação da bailarina e professora de dança.

Em *Incenses* (1906), evidenciamos as aspirações de uma manifestação de dança fortemente marcada por sua finalidade sagrada e que, por isso, precisa enaltecer certa ideia religiosa, que se basta pela experiência singular da bailarina que desenvolve a coreografia. Essa procura por um estado de êxtase e de libertação possível pela coreografia busca o rompimento com a fixação de gestos coreográficos e posições delimitadas pela escola clássica, assim como pretende superar a compreensão de que a dança precisa contar determinada história. O sentido religioso e a busca por algo transcendente orientam as ações como ideia coreográfica, e os gestos fixam formas de movimento que diferem dos passos convencionais, justamente pelo sentido de superação que se deseja.

Nesse caso, quando lidamos com uma suposta ideia artística, antes de ela se constituir como possibilidade de despertar no outro as intenções transformadas artisticamente,

⁸⁸ Imagem disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-8501-a3d9-e040-e00a18064a99>

apresenta-se como busca individual, baseada na experiência e nos desejos sagrados de cada sujeito, revelados pelo ato de dançar. Centrada no “eu” do bailarino, o modo como o público acessa a coreografia indica inclusive um modo pessoal de contato e de interpretação, já que, pela negação de um conteúdo terreno, cada sujeito é capaz de definir para si os sentimentos e emoções que encontra nesse vazio justificado pela fé de cada um.

A crítica a essa posição é indicada por Lukács (1974) ao evidenciar que, mesmo em períodos de arte plenamente desenvolvida, ainda existem artistas e públicos que concebem as obras de arte como elementos servis da religião, atribuindo aos seus elementos efeitos mágicos e sagrados que estão para além da possibilidade humana de agir. Esse ponto de contato entre a arte e a religião é que passa a orientar as necessidades e os anseios dos indivíduos. “Do ponto de vista da facticidade imediata da cotidianidade, pode-se dizer que há uma satisfação puramente fictícia, ou melhor, a experiência da satisfação em um caso típico, mas desprovida da realidade fatural que lhe corresponde na própria vida.” (LUKÁCS, 1974, p. 256). Essa concepção leva ao entendimento de que a arte, e, neste caso, a dança, tem a pretensão de ser uma realidade transcendente, mais verdadeira do que a própria vida cotidiana.

Assim, podemos considerar que a Dança Moderna, na estruturação de sua crítica contra as Escolas Clássicas, apoia suas mudanças no modo como compreende a finalidade da dança, como ação que mobiliza os sujeitos em suas demandas internas. Necessariamente, acaba por manter as formas de apresentação e se substancializa no sentimento religioso e na busca de uma libertação transcendente. Em relação aos gestos coreográficos, a defesa de sua essência sagrada exige das composições gestos que superem os códigos do balé clássico e que defendam a criação de um mundo pessoal em cada coreografia. Assim, embora se estabeleça certa coerência entre as ideais que mobilizam as criações e sua materialização nos gestos coreográficos, compreendemos que a finalidade associada à atividade de dança se falsifica numa pessoalidade que, embora se pretenda a mais verdadeira e universal possível, isola o sujeito do mundo real e o distancia de sua condição como ser histórico.

Seguimos com o período denominado Dança Pós-Moderna, também caracterizado como dança contemporânea. É marcante dessa escola o uso e o caráter indispensável da “técnica”. Se os modernos buscaram quebrar a rigidez e estabilidade da técnica clássica, os pós-modernos colocam em discussão as bases estruturais da dança, questionando a necessidade da técnica em dança e afirmando um novo modo de desenvolvê-la. O modelo da improvisação ganha espaço nesse período, associando a cena ao gesto natural, à

movimentação casual, o que inclusive passa a ser nomeado como uma *não-dança*. Rompe, portanto, com os limites de possibilidades de propostas de criação em dança e com a busca de razões diversas para se dançar. A preocupação não estava mais em estruturar, sistematizar ou compor um espetáculo. Antes disso, o importante é viver e vivenciar o espetáculo, como uma arte de contato.

Recorremos novamente a coreógrafos para clarear esse fato. Dialogamos com Merce Cunningham, bailarino e coreógrafo norte-americano que consolidou e ampliou as fronteiras da chamada dança pós-moderna. Estabeleceu uma carreira de grande sucesso ao lado do compositor John Cage. Cunningham e Cage afirmavam que a música e a dança podem existir de modo independente dentro da mesma apresentação. Assim, os movimentos dos bailarinos não estariam mais ligados ao ritmo e à estrutura da música, sendo que cada arte poderia ficar sozinha, compartilhando um espaço em um tempo comum. (CUNNINGHAM, 2014).

Assim, a dança não precisava contar história alguma, sendo os movimentos de suas coreografias explorados a partir de pesquisas sobre o próprio movimento. “Sempre tive a impressão de que o movimento em si é expressivo, independente de intenções de expressividade, para além da intenção.” (CUNNINGHAM, 2014, p. 109). A narrativa do bailarino e coreógrafo se apresenta nos movimentos do corpo. Há narrativa porque há ritmo, organização dos elementos, expansão e recolhimento, condensação e multiplicação de formas. Cunningham não considera suas coreografias abstratas, embora elas não se destinem a contar histórias ou a expressar emoções. Para o coreógrafo, não são abstratas porque apresentam seres humanos realizando coisas, executando ações: é possível que as pessoas não conheçam ou não estejam familiarizadas com o que está sendo realizado, mas os movimentos executados são extremamente reais e realizam sentidos que são próprios à dança, destaca o coreógrafo.

Cunningham (2014, p. 134) assim se refere ao seu trabalho:

Na maioria das danças convencionais existe uma ideia central à qual todo o resto adere. A dança foi feita para a música, a música apoia a dança e o cenário enquadra o todo. A ideia central é enfatizada por cada uma das diversas artes. O que fizemos com o nosso trabalho foi unir três elementos distintos no tempo e no espaço – a música, a dança e o cenário – permitindo que cada um permaneça independente. As três artes não vêm de uma ideia única que a dança demonstra, a música apoia e o cenário ilustra, são, ao contrário, três elementos separados, cada um deles central a si mesmo.

Não é nosso objetivo problematizar esse fato. Aqui apenas indicamos as mobilizações de Cunningham em torno do processo de composição coreográfica e que nos levam à própria compreensão de arte que orienta o processo artístico do coreógrafo. Façamos, portanto, uma breve ilustração de uma de suas coreografias, entre as cento e cinquenta

elaboradas pelo coreógrafo, que pode materializar essa interpretação. Destacamos a coreografia *Beach Birds* (1991)⁸⁹. Curiosamente, os gestos coreográficos desenvolvidos pelos bailarinos se referem aos movimentos dos *pássaros da praia*, que se evidenciam ainda mais pelo figurino que projeta nos braços e ombros a cor preta – com a envergadura tradicionalmente associada a esses pássaros –, pelo cenário que começa em tons azuis e finaliza com as cores de um fim de tarde na praia, e pela música que recorrentemente lembra o barulho e o silêncio do mar.

Figura 23: Os pássaros da praia, de Cunningham. *Beach Birds* (1991)



Autora: Nathalie Sternalski. CNDC Angers.⁹⁰

Tratando da coreografia, Cunningham (2020) afirma: “É tudo baseado em frases físicas individuais. Os dançarinos não precisam estar exatamente juntos. Eles podem dançar como um bando de pássaros, quando de repente decolam.” Com uma característica fluida, as apresentações de *Beach Birds* (1991) diferem em tempo de duração, dependendo da exploração dos bailarinos em cena. Gestos dinâmicos e estáticos se alternam, respeitando o próprio movimento dos pássaros na praia, impressionando pela qualidade mimética que, somada principalmente ao figurino, fazem realmente uma revoada de pássaros acontecer no palco. A coreografia indica um estudo cuidadoso dos pássaros e a identificação adequada daqueles gestos que melhor expressam essa vontade de voar.

Analisando os dados disponibilizados sobre a coreografia no site oficial⁹¹ do coreógrafo, observamos que não há atribuição intencional de determinada intenção evocativa a *Beach Birds* (1991), o que confirma a interpretação de Cunningham sobre a expressividade estar alocada no próprio movimento. Nesse sentido, concordamos com o coreógrafo, compreendendo que o gesto coreográfico, enquanto forma, carrega consigo seu conteúdo. Ao

⁸⁹ Uma referência da obra pode ser encontrada no link: <https://vimeo.com/141096694>

⁹⁰ Imagens disponíveis em: <https://www.mascarille.com/galerie/index.php?/category/3688>

⁹¹ <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/beach-birds/>

mesmo tempo, entendemos que Cunningham fragiliza, em suas coreografias, a possibilidade de superar os limites de um conteúdo estéril e que se basta pela forma.

Obviamente poderíamos, apoiadas na coreografia, indicar uma série de possíveis interpretações pedantes sobre os gestos realizados: a busca por uma suposta liberdade, as sensações de um estar próximo ao mar, o equilíbrio natural. Questões que embora não se vinculem à ideia do artista, seguem de modo imediato pelo contato direto com os gestos. Da mesma forma, não estamos aqui interessados em buscar na arte e na obra artística essa compreensão direta e linear seguindo o caminho da composição, como se as coreografias precisassem nos oferecer determinada interpretação científica sobre o mundo. Questionamos, no entanto, sobre o conteúdo que mobiliza as criações, que obstaculiza ou potencializa a possibilidade do ser humano de conhecer o mundo e a si próprio de modo profundo e real.

A obra de Cunningham, enquanto totalidade, representa sua visão pós-moderna em relação à função social da arte e centra sua composição na forma. Apegando-se à aparência mimética do real, o coreógrafo desenvolveu uma técnica refinada de utilização dos movimentos, tomando o corpo do bailarino como centro, e não mais a sua relação com o público. A ideia de *Evento (Event)* como o *acaso*, na coreografia, orientava a forma como os bailarinos desenvolviam suas ações no palco, o que inclusive, conforme mencionado, atuava no tempo das apresentações, que variavam de acordo com os impulsos presentes no desenvolvimento pessoal da dança.

Essa subjetividade autônoma, no entanto, apega-se a um mundo real aparente, imediato e objetivo, que se sucumbe num inconformismo em relação ao mundo real, como se a vivência pessoal pudesse ocupar e superar as deformações da sociedade capitalista, deformações que, no caso da Dança Moderna, são resolvidas pela afirmação de uma subjetividade autônoma em relação ao mundo exterior, transferindo a esfera da liberdade humana para uma suposta vida subjetiva e pessoal. Os *incensos* de Saint-Denis e os *pássaros da praia* de Cunningham revelam uma interpretação de dança que, pela obra coreográfica, representam uma falsa noção de existência do ser humano, partindo de um reflexo mecânico do real, realçando suas concepções idealistas e positivistas sobre a dança como arte.

A chamada arte de vanguarda, nas palavras de Santos (2020), ao se inclinar para uma alegoria vazia de conteúdo, abandona os dramas humanos e tende a caminhar por duas direções: por um lado, em direção a um *conformismo decorativo* e, por outro, para um *inconformismo irracional*. No lado do conformismo decorativo, acompanhamos um apego desproporcional à forma e à sua precisão na busca por um sentido que se basta pelo gesto,

como indicado na Escola Clássica e na Escola Pós-Moderna de dança. Na perspectiva do inconformismo irracional, encontramos o apego ao sentido do *nada*, do esoterismo, das explicações espirituais e lacunas individualistas, centradas no *eu*, como acompanhamos na referência à Escola Moderna. “Nos dois casos, a figuração alegórica dos destinos humanos seria feita à revelia dos condicionamentos sociais e da luta dos próprios homens para imprimirem um sentido à sua existência.” (FREDERICO, 2013, p. 145).

As finalidades que orientam os modos de composição coreográfica abordados aqui nos ajudam a delimitar duas importantes posições quando tratamos da composição e da função social da obra de arte, e conseqüentemente, da forma coreográfica: a alegoria e o simbolismo, pares categoriais desenvolvidos por Goethe e tomados por Lukács, que sustentam sua defesa por uma *arte realista*. Essa concepção assumida pelo esteta marca sua crítica à arte de seu tempo, fragmentada e decadente, que ora toma como função abstrair finalidades técnicas da arte, ora se confunde com o desejo futurista de uma inovação formal.

A defesa de uma arte realista contribuiu para a afirmação anteriormente citada de que, na especificidade da dança como arte, quando orientada pelo objetivo de criação de uma imagem artística, cobra importância à compreensão da estrutura geral que atua em favor dessa composição, a unidade entre determinada intenção evocativa e os processos de composição e decomposição dos gestos coreográficos. Ou seja, conteúdo e forma, atuando em unidade, conferem à coreografia a possibilidade de dar forma ao ponto particular que atua tanto na expressão da singularidade do objeto coreografado quanto em sua universalidade real.

Mais uma vez fazemos referência a *Lamentation*, de Martha Graham⁹². Orientados pelo conteúdo da obra, acompanhamos essa real unidade, que torna o lamento sentido pela bailarina em uma forma sensível, possível de ser acessada, conformidade que expressa a possibilidade real desse sentimento encontrar ressonância em circunstâncias singulares de lamento até abstrações mais amplas na totalidade da vida humana. Não se faz necessário, portanto, que o sentimento seja explicado ou que a ideia tenha que atuar diretamente dando sentido à forma. O conteúdo plasmado em forma e a forma encharcada de conteúdo garantem a força do sentimento que se busca evocar.

Encontramos aqui indicações sobre a defesa do simbolismo como uma autêntica e verdadeira posição estética. Simbólico que se expressa pelo fato de que a imagem, por tomar

⁹² Relato significativo nos oferece Graham sobre uma suposta falta de beleza em suas produções. Pergunta sua mãe, sobre a dança de Graham: “Martha, não entendo por que tem de apresentar mulheres tão horríveis no palco. Na realidade você é bastante meiga quando está em casa”. (GRAHAM, 1993, p. 86). A consideração feita reforça a necessidade de podermos superar uma vinculação imediata da arte com a beleza da forma, desconsiderando, nesse efeito, o conteúdo desta.

como base a aparência fenomênica, deixa explícita a manifestação da ideia, o que atende à exigência artística da transformação da universalidade em particularidade. O simbolismo, oposto à alegoria, manifesta-se sensivelmente no sujeito por meio de uma imagem que se forma antropomorficamente. “O simbólico transforma a aparência em ideia, e a ideia em uma imagem, de tal modo que a imagem é, na imagem, sempre infinitamente ativa e inalcançável [...]”. (GOETHE apud LUKÁCS, 1967, p. 47, tradução nossa).

Levando em conta desse diálogo, não pretendemos catalogar ou classificar coreografias entre uma coisa ou outra. Pretendemos nos aproximar de uma interpretação que possibilite suficiente leitura de obras coreográficas particulares, identificando traços que correspondam a uma forma coreográfica verdadeiramente artística. Busca que se faz a partir de uma prática humana fortemente marcada pelo seu conteúdo mágico-religioso e que também assume forte apelo como experiência sensível e pessoal no tempo presente. Por isso, assim como o esteta húngaro que buscou na literatura burguesa formas autênticas de arte, defendemos e evidenciamos nossa escolha – mesmo que não possamos falar de uma dança realista – por obras coreográficas que valorizem a *integridade do ser humano e que se coloquem contra a barbárie e as mazelas do mundo capitalista*.

Como recorte dessa tendência – além de outros apresentados no estudo –, evidenciamos Kurt Jooss (1901-1979) e sua coreografia nomeada *A mesa verde* (1932).⁹³ Apresentada em 1932, essa criação

[...] é sem dúvida, uma obra-prima e a principal mostra de seu estilo. De caráter antibelicista, satiriza a hipocrisia dos diplomatas, a dor e os aspectos terríveis que envolvem as guerras, a violência, a crueldade e o cinismo dos donos de poder, mantendo-se, desgraçadamente, tão atual quanto no ano em que foi concebida. (CAMINADA, 1996, p. 214).

Considerada a manifestação inicial da *Tanztheater* alemã, Kurt Jooss assumia um discurso político até então incomum na dança, ao mesmo tempo que recorria a recursos teatrais, a performances dramáticas e ao uso de um cenário escuro para realçar a ação dos bailarinos. Seus temas e construção, com diversas cenas rápidas, fugiam dos recursos comuns conhecidos até então, fazendo com que a Dança Moderna alemã desse período se diferenciasse como aquela que expressava a desordem espiritual e o estado de caos e desesperança dos valores sociais que tomaram conta da humanidade no pós-Primeira Guerra.

⁹³ Obra completa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=un5kYC8jpUk>

A Mesa Verde (1932), estreada em Paris, surge no contexto da crise econômica que assolou a Europa na virada da segunda década do século XX. Ao criticar os horrores da guerra, a coreografia apresenta um recorte coreográfico emblemático sobre o modo como os acordos são discutidos e decididos nesse contexto. A mesa verde faz referência à mesa dos jogos de azar, em que, na coreografia, recebe dez diplomatas que desenvolvem quase que um jogo de negociação no início e no fim do espetáculo.

Figura 24: Os diplomatas de *A mesa Verde* (1932)



Autora: Andrea Mohin/The New York Times. Apresentada por American Ballet Theatre.⁹⁴

Os diplomatas, caracterizados como personagens grotescos, vestidos a rigor e mascarados, discutem e negociam o que parece cada vez mais inevitável, a guerra, cujo fim levará a novos encontros e negociações. Os gestos coreográficos apresentados em torno dessa construção sugerem diálogos ora mais acirrados, ora mais amistosos, utilizando a mesa como material cênico de suporte que atua como que reforçando a diferença e a divisão entre os grupos e a busca constante de vantagens. As mãos sugerem o aperto e a gentileza, comuns em acordos, ao mesmo tempo que o apontar dos dedos leva ao sentido de acusação. Ao construir e desconstruir cenas, acompanhamos a amarração de um jogo político que apenas se soluciona pela guerra, que agora não toma os diplomatas como personagens centrais, saindo de cena no diálogo com os horrores do período.

Saem os diplomatas e entra a figura da morte, encarregada de seduzir e dominar todos. Assim, as cenas que se seguem retratam as várias facetas e os vários tempos da guerra: a separação dos entes queridos, as lutas e batalhas, a solidão e a miséria dos refugiados, o vazio emocional e a atmosfera de entretenimento forçada desse tempo e, ao final, os

⁹⁴ Imagem disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/10/26/arts/dance/review-choreography-is-the-star-at-american-ballet-theater.html>

sobreviventes psicologicamente espancados e feridos em seu retorno. Em cada cena, a figura da morte é triunfante, retratada por um esqueleto que se move de modo robótico e vigoroso no palco, desenhando os caminhos dos personagens típicos retratados.

Ironicamente, ao fim da guerra, a mesa verde retorna às suas negociações, considerando a preocupação de Jooss com as questões sociais e os problemas de sua época, em uma referência à corrupção política que atua fortemente nesses cenários. A coreografia irônica e caricata retrata a indiferença dos diplomatas em relação à consequência de suas decisões, consequências representadas pelo sofrimento dos personagens, alheios à mesa de negociação. Utilizando um fundo totalmente preto, os trajes e materiais cênicos são apresentados por suas qualidades simbólicas, e os figurinos compõem os personagens típicos desse cenário.

Em entrevista, Kurt Jooss afirma: *“é um trabalho perene porque é uma questão importante, é uma questão que é sempre importante, talvez infelizmente. É um balé que é universal porque é fácil de entender o pano de fundo político e social da obra.”* O sucesso levou o coreógrafo à fundação da companhia *Ballets Jooss*, atuando nas principais cidades de vários países europeus. O trabalho considerado inovador foi responsável pela abertura de novos caminhos para a chamada Dança Moderna Alemã, formando outros coreógrafos de referência, como Pina Bausch, que foi sua aluna.

As aspirações de Kurt Jooss em *A Mesa Verde* (1932) se encontram materializadas na particularidade da coreografia. Um conteúdo refletido que corresponde à justeza de seu movimento real e que não tem a pretensão de encontrar saídas e soluções românticas a um tema tão complexo. A morte acompanha a imagem da guerra, que se mescla com a indiferença daqueles que afirmam seus interesses no jogo de relações políticas. Assim, como totalidade coreográfica, ao contrário da exaltação de heróis, da busca por repostas inconformistas sobre os movimentos bélicos, ou mesmo pela opção cômoda de temas que conformam o ser humano a um mundo frágil e singular, Kurt Jooss fala sobre o ser humano e seus problemas reais, figurando coreograficamente as soluções brutais e possíveis num contexto tão perverso. Em *A Mesa Verde* (1932), o artista nos conta sobre o seu tempo, para que possamos refletir sobre o nosso.

Nesse sentido, se relacionarmos a produção do coreógrafo a determinado período ou concepção de arte, como o fizemos com Ruth Sain-Denis e Merce Cunningham, podemos associá-lo ao período expressionista tardio na Dança Moderna, concepção fortemente marcada pelo objetivo de usar a emoção e a memória como um canal para sentimentos mais universais.

Assim, a emoção profunda deve modular os gestos do corpo e o artista deve buscar os movimentos corporais mais significativos.

As ideias iniciais dos expressionistas sinalizaram a defesa de que a dança não deveria se bastar em um clamor pessoal. Ao contrário, queriam conhecer e dramatizar a conexão dos seres humanos com a natureza, com o mistério e a magia, com outros seres humanos vivendo em seu próprio tempo e lugar. Essa característica do período inicial, de acordo com Bourcier (2001), levou os expressionistas a composições caóticas e confusas, que muitas vezes beirava à loucura. Foi o período considerado tardio, após o trauma da Primeira Guerra Mundial, que fortaleceu uma nova configuração e defesa, afastando os artistas das visões iniciais ilimitadas e desestabilizadas para a segurança de estruturas mais formais e racionais.

É nesse sentido que Kurt Jooss dramatiza seu tempo, tomando a guerra como uma atividade política que degrada o ser humano⁹⁵. Assim, mesmo que o coreógrafo não assuma, para a dança, a missão de propor uma representação plenamente objetiva do mundo olhado da perspectiva de sua conformidade com as aspirações humanas (TERTULIAN, 2008), *A Mesa Verde* (1932) possibilita ao público uma aproximação às relações e sentimentos suscitados pelo contexto: a indiferença dos “líderes”, a crença na paz, a solidão e angústia dos que permanecem, os terrores de quem é colocado em batalha, o sofrimento que fica mesmo após o fim e os novos interesses que se reconstróem.

Segundo Lukács (2018), as maiores obras de arte se estabelecem como importantes pontos de orientação para indicar o desenvolvimento da vida social. Portanto, todos os caminhos percorridos pela verdadeira arte provêm da realidade social e precisam reconduzir a ela, pelas estradas da justa eficácia produzida pela obra. Kurt Jooss, mergulhado no período entre guerras, leva consigo as experiências significativas desse tempo, que do ponto de vista artístico são capazes de possibilitar ao público o cenário e os sentimentos que acompanham essa construção.

Quanto mais geral, profundo e comovente for o sentido do *tua res agitur*⁹⁶ que ela suscite, quanto mais ampla for à riqueza do mundo que estas experiências abarquem (de acordo com as possibilidades determinadas, extensiva e intensivamente, pelas leis de cada gênero), quanto mais extensa puder ser esta eficácia no espaço e no tempo, tanto mais bem realizada revelar-se-á a generalização artística. (LUKÁCS, 2018, p. 228).

⁹⁵ Balzac, citado por Lukács (2018), representante de uma arte realista, apresenta sua concepção sobre relação entre a realidade e o modo de composição artística: Minha obra tem sua geografia tal como sua genealogia e suas famílias, seus locais e suas coisas, suas pessoas e seus fatos; tem também sua heráldica, seus nobres e seus burgueses, seus artesãos e seus camponeses, seus políticos e seus dândis, seu exército; todo seu mundo, em suma. (LUKÁCS, 2018, p. 236-237).

⁹⁶ Trata-se de coisa tua. É de teu interesse.

Por essa perspectiva, podemos afirmar nosso posicionamento contrário às concepções de arte e, conseqüentemente, de dança, que, na interpretação lukacsiana, isolam artificialmente a obra de arte de sua eficácia social, transformando-a em um objeto alheio à sociedade. Tais concepções, que pudemos evidenciar em obras apresentadas no início desta seção, ainda que busquem salvar os mais elevados valores da arte, acabam por rebaixá-la a um estado de impotência social.

Por outro lado, isso implica que obras efêmeras em outros aspectos, nas quais um conteúdo inconsistente, particular e frequentemente reacionário recebeu uma aparente completicidade formalista, sejam elevadas ao mesmo nível dos mais altos produtos do desenvolvimento artístico, o que significa igualmente rebaixar as autênticas obras de arte. (LUKÁCS, 2018, p. 231).

Vale ainda reforçar que cada avanço no processo de desenvolvimento da dança foi crucial para o seu refinamento como atividade artística. O estudo das cinco posições pela dança clássica e a metrificação exigida pelos seus gestos, por exemplo, indicou, além da possibilidade de crítica, de reconstrução e reformulação de novos gestos pelas escolas que se seguiram, a condição de manutenção de determinados princípios, que conferem a outros períodos da dança características que marcam as composições e que atuam favoravelmente nas criações.

Considerando os avanços de cada período, defendemos a possibilidade da dança de alcançar níveis de desenvolvimento cada vez mais autênticos e profundos, que possibilitem ao ser humano avanços em relação ao seu modo de perceber o mundo e de desenvolver seus sentidos. Como decorrência, que essa defesa leve em consideração a capacidade cada vez mais refinada de que, pela individualidade de cada obra coreográfica, enquanto forma de um determinado conteúdo, possamos alcançar a unidade de conteúdo e forma como uma unidade não mais superável. Uma unidade que não aceita, portanto, a defesa de uma coreografia formal em que o conteúdo apareça apenas como acessório temático, vazio e incipiente, descaracterizado e sem voz. Ao mesmo tempo, que não se sustenta pela exaltação de um conteúdo radicalmente alheio à forma, fortalecendo a ideia intencional de que cada sujeito, em seu processo de fruição, deverá encontrar seu sentido pessoal e singular na criação.

Essa interpretação da justa equação entre conteúdo e forma, essa coincidência necessária que autentica a verdadeira arte, contribuiu para que Lukács (1967) sustente sua crítica à chamada arte de vanguarda, que segundo ele, conforme apontado, caminha por dois campos: ou faz o culto estetizante da forma, e assim acaba tornando-a independente do

conteúdo, promovendo um formalismo que automatizava a aparência fenomênica através de uma exacerbada descrição, ou torna o conteúdo autônomo em detrimento da forma. Na interpretação de Frederico (2013), no destaque de uma ou de outra – forma ou conteúdo – a obra de arte fracassa.

Essa indissolúvel unidade orgânica entre o conteúdo refletido e a sua forma evocativa, entre a intenção evocativa e os processos de composição e decomposição do gesto coreográfico, permite-nos encontrar caminhos autênticos sobre a função da dança como arte. Nas palavras de Lukács (2018), quanto mais perfeita for a realização formal da arte, quanto mais adequada for sua conformação como imagem, tanto mais possibilitará uma autêntica receptividade, uma intensa participação no que nela é representado. E, nesse movimento, cobra importância uma captação que possa fazer com que a particularidade da obra consiga superar a singularidade e a universalidade do objeto. Prosseguimos com o objetivo de refinar a categoria da catarse como uma importante categoria da estética, colocando em movimento a defesa de uma obra coreográfica autêntica e de sua relação com o campo da recepção artística.

4.5 DO SER HUMANO INTEIRO AO SER HUMANO INTEIRAMENTE HUMANO: A OBRA COREOGRÁFICA E A CATARSE

Defendemos, durante todo o processo de construção da pesquisa, uma compreensão cada vez mais próxima e adequada da dança como uma forma particular de arte e do gesto coreográfico como a síntese do processo de composição que revela, na identidade entre conteúdo e forma, um modo particular de apresentar artisticamente o mundo. Essa figuração não se resume a uma cópia direta e mecânica da realidade, mas, por novos meios, cria um mundo próprio, um mundo novo, capaz de potencializar no ser humano novos sentidos qualificados a perceber e fruir esse mundo.

Por essa defesa, afirmamos o refinamento do seu conteúdo artístico e as possibilidades de desenvolvimento humano atrelado a essa manifestação. Considerando superar seu conteúdo meramente recreativo, terapêutico ou mercadológico, debruçamo-nos sobre a compreensão da dança naquilo que de mais avançado e profundo é capaz de revelar para o ser humano. Assim sendo, se até esse momento da escrita nos dedicamos ao processo de composição coreográfica, buscando realçar a estrutura interna que possibilita à dança se materializar como uma arte autêntica, façamos agora essa leitura pela perspectiva do receptor, por aquele que, no contato com a obra coreográfica particular, alcança seu efeito evocativo.

Importante considerar que, quando o artista inicia um processo de composição artística, prevê em todas as suas ações o momento de contato com o receptor, o momento da fruição artística. Mas o considera, portanto, como uma intenção artística que não pode ser assegurada em toda sua extensão e profundidade com base na percepção daquele que cria. Como intenção, o coreógrafo, pela unidade de forma e conteúdo, busca a forma coreográfica que melhor possa orientar o receptor no mundo particular da criação. Considerar, logo, o aspecto da receptividade da obra coreográfica, leva-nos a reafirmar sua potencialidade para o processo de formação humana na tarefa de construir referências cada vez mais alargadas sobre a relação que o ser humano estabelece com o mundo a partir de determinada manifestação artística.

Segundo Lukács (1966b), o efeito da obra percorre um caminho inverso em relação ao seu processo de criação. Ao acessar a obra, o receptor se depara com os conteúdos esteticamente purificados e homogêneos pelo trabalho do artista, conteúdo transformado e identificado pela forma concreta da obra. No caso da obra coreográfica, enquanto receptores, quando nos deparamos com a completude de uma obra, acessamos uma produção que resulta de um trabalho árduo de composição e refinamento sensível por parte do coreógrafo. Por um ponto de vista particular, a obra coreográfica representa, para o coreógrafo, a materialização de uma ideia artística que responde a uma necessidade evocativa, considerada relevante pelo artista naquele determinado momento histórico e social.

Dialogamos nesse ponto com Dávidov (1988) e seu conceito de composição, reforçando sua importância no campo da recepção. É por esse procedimento geral de estruturação da imagem artística que também se faz possível seu movimento de desobjetivação, justamente pela possibilidade de transformação da ideia em sua realização ou do inverso, da percepção da forma para o conteúdo que lhe dá sustentação. A decomposição se dá de modo ativo pelo receptor ao entrar em contato com os elementos que a compõem, considerando, nessa complexa atividade, uma relação trabalhosa e intensa do psiquismo humano, contrariando as perspectivas que prescrevem certa passividade ou desinteresse necessários à recepção artística.

Surge nessa recepção uma dupla determinação da receptividade artística que evidencia essa imbricada relação entre conteúdo e forma, desenvolvida na seção anterior. Segundo Lukács (1966b) se, no contato com a obra, evidencia-se o caráter puro ou predominante do conteúdo, embora a obra apresente de modo imediato um mundo novo a partir desse conteúdo, logo essa predominância de conteúdo se transformará numa experiência doméstica, habitual, cotidiana. O termo “doméstico”, empregado por Lukács, configura

objetivamente esse limite colocado pela obra e conseqüentemente pela receptividade dela, quando esta não alcança a unidade conteúdo e forma, já mencionada.

Diferente disso, essa experiência torna-se estética quando nasce conscientemente da *evocação do conteúdo*, ou seja, quando for evocada pelas formas da obra de arte. Formas que possibilitam ao sujeito essa separação ou suspensão da vida cotidiana imediata e, ao mesmo tempo, certa manutenção do seu contato com ela. Mas o que esse contato com a forma artística realmente provoca no receptor? O simples contato com esse suposto “mundo novo” da obra coreográfica é suficiente para afirmar sua potencialidade no processo de formação humana? Acessar algo que extrapola nossa experiência cotidiana com as coisas basta para que possamos afirmar sua eficácia artística? Façamos certas mediações necessárias nesse caso. Talvez, nesse contexto, possamos nos perguntar sobre quais os efeitos que a arte provoca em seu público e, conseqüentemente, problematizar sobre os mesmos efeitos produzidos pela obra coreográfica.

Retomemos uma interpretação recorrente na estética de Lukács no que se refere ao *meio homogêneo* de cada arte particular. Assim como as demais manifestações artísticas, a coreografia é composta a partir do enlace de seus elementos formais coreográficos, por um caminho que orienta e transpõe o receptor para o mundo particular de cada obra, capaz de construir a ligação necessária entre ambos, determinada por certa intenção evocativa. É a força dessa construção que irrompe no mundo do ser humano e o obriga a receber esse novo “mundo” contido na obra de arte. Contraditoriamente, a obra de arte em sua imanente condição, vinculada organicamente com o mundo real, apresenta uma alteração, uma ampliação e um aprofundamento de sua capacidade vivencial, de sua possibilidade de perceber sensivelmente o mundo.

Toda forma de arte, portanto,

[...] amplia o raio dos pensamentos e sentimentos dos homens, à medida que leva à superfície e permite experimentar subjetivamente tudo o que está objetivamente presente em uma situação histórica. Quer se trate de um poema de amor ou de uma natureza morta, de uma melodia ou uma fachada de edifício: a obra de arte leva à expressão o que na história refere-se ao homem; o que de outra forma teria sido e permanecido um acontecimento mudo, mera facticidade passivamente aceita, recebe assim uma *vox humana* claramente perceptível: expressa a verdade do momento histórico para a vida dos homens. (OLDRINI, 2019, p. 209).

O poder orientador e evocativo do meio homogêneo penetra na vida anímica do receptor, substitui seu modo habitual de contemplar o mundo e lhe impõe um mundo novo, preenchido de novos conteúdos ou conteúdos vistos de uma nova maneira “e o move assim a receber esse mundo com *sentidos e pensamentos rejuvenescidos, renovados.*” (LUKÁCS,

1966b, p. 496, grifo do autor, tradução nossa). Esse contato com a arte autêntica possibilita ao ser humano um enriquecimento e uma ampliação substancial de *conteúdos e formas da sua psique*, desenvolvendo simultaneamente sua capacidade de reconhecer e gozar, com tais formas objetivas, novas relações. Se no processo histórico o ser humano, num movimento lento e gradual, conseguiu transpor sua interpretação e conhecimento sobre o mundo de uma relação direta e manipulativa para um aprimoramento do sentido visual⁹⁷, por exemplo, no estágio atual de desenvolvimento nos deparamos com um refinamento substancial dos seus sentidos, capaz de encontrar, em detalhes tão sutis, um conjunto de decisões artísticas altamente complexas e intencionalmente direcionadas à potencialidade da sua força evocativa e do impacto que pode alcançar no processo de recepção.

Pina Bausch, em um dos ensaios de sua companhia documentado⁹⁸ pelo relato de um de seus bailarinos, ao perceber que o gesto coreográfico apresentava limites em relação à sua recepção, solicita apenas que o bailarino movimente seu globo ocular em direção ao horizonte, sem que para isso precise elevar a cabeça ou mudar qualquer outra posição do seu corpo. Ao fazer isso, o gesto se altera substancialmente e cumpre sua função no conjunto da obra. Decisões de um apurado refinamento, que implicam no modo de composição que intenciona determinada evocação para o público.

Nesse processo acompanhamos, nas palavras de Lukács (1966b), a transformação do *ser humano inteiro* da vida cotidiana em *ser inteiramente humano* orientado para um sistema de objetivação concreta. E, ao revelar essa esfera de análise, buscamos compreender de modo cada vez mais adequado essa suspensão da vida cotidiana, essa possibilidade do ser humano-inteiro do cotidiano se erguer como um ser humano suspenso desse solo⁹⁹.

[...] o fato mostra como o papel do meio na objetivação consiste em ser portador de uma totalidade de impressões, pensamentos, conexões reais etc., a adaptação do

⁹⁷ Esse é apenas um dos exemplos, já citados neste trabalho, de como o ser humano alcança saltos significativos em relação ao desenvolvimento dos seus sentidos, mediado pelo trabalho. Lukács (1966b) utiliza como exemplo o fato de o ser humano não precisar mais encher objetivamente um dado recipiente com água para identificar a quantidade líquida que é possível de ser armazenada. Quando dominado, o sentido da visão é capaz de resolver essa tarefa sem a necessidade de uma comprovação antecipada.

⁹⁸ Filme *Pina* (2011). Obviamente, nos deparamos aqui com uma ação orientada pelo trabalho criador da coreógrafa, que ilustra de forma aparente a esfera da criação artística, e não da recepção. A passagem, no entanto, possibilita-nos ilustrar refinamentos que incidem sobre a esfera da criação, mas que são intencionalmente orientados às possibilidades receptivas dos sujeitos e pela forma como tal decisão minuciosa afeta a qualidade evocativa do gesto coreográfico tomado na totalidade da obra.

⁹⁹ Importante considerar que, por mais que a ciência e a arte contribuam decisivamente para essa superação, tais atividades “[...] não abarcam mais que uma parte da vida cotidiana. Nas demais partes, pela natureza da coisa, tem que predominar o outro princípio, mais desembaraçado, mais relaxado, menos finalisticamente orientado, que agrupa os homens”. (LUKÁCS, 1966a, p. 79, tradução nossa). Nesse conjunto, o autor destaca o jogo (esporte) e as discussões temáticas como possibilidades de suspensão dessa característica análoga, rígida, imediata e econômica do pensamento cotidiano.

comportamento subjetivo ao mesmo tem que ser por força também uma síntese de tais elementos. Volta a ser, pois, o homem inteiro que se expressa em tal extrema especialização, ainda que com uma importante modificação dinâmico-estrutural (a diferença do caso médio da vida cotidiana) de que suas qualidades, unitariamente mobilizadas, se concentram, por assim dizer, sobre aquela ponta que se orienta à objetivação insinuada pelo contexto. (LUKÁCS, 1966a, p. 79, tradução nossa).

Esse meio depurador, capaz de permitir ao sujeito uma maior concentração e, por isso, a condição real de vivenciar determinada suspensão da vida cotidiana¹⁰⁰, dá-se na arte, pelo conseqüente estreitamento do reflexo do mundo e da concentração dessas referências no meio homogêneo de cada manifestação. Evidenciamos, por exemplo, em composições coreográficas particulares apresentadas neste estudo, a capacidade da obra de colocar em jogo sentimentos, desejos, interpretações que permaneceriam encobertos em suas relações cotidianas, mas que, pela intensidade e potência com as quais conteúdo e forma se relacionam na composição, são revelados e possíveis de serem acessados sensível e conscientemente pelos sujeitos. Nas palavras de Araújo (2013), a arte, por acessar elementos constitutivos da elevação do humano, soergue o ser humano em sua forma superior de abstração, pois o distancia, mesmo que em poucos instantes – os instantes da recepção –, da forma de ser da vida cotidiana.

Esse perder-se do receptor no mundo próprio de cada arte particular, essa adesão à sua especificidade, na percepção de Oldrini (2019), deriva do fato de que a obra de arte oferece, por sua essência, um reflexo da realidade mais fiel, mais completo, mais vivo do que aquele que o receptor possui em sua realidade, levando-o para além dos limites de tais experiências. Tais experiências agem no sentido de alterar a capacidade do ser humano de perceber e lançar luz nova em objetos habituais, mas agora com base em novas conexões.

O conteúdo humano desta transformação pode ser formulado dizendo que o homem se afasta do contexto imediato e mediado da vida [...], se desprende dele para se orientar temporária e exclusivamente para a contemplação de um aspecto vital específico que refigura o mundo como uma totalidade intensiva de determinações decisivas oferecidas a partir de certa perspectiva. (LUKÁCS, 1966b, p. 495, tradução nossa).

Nas palavras de Marx (2010, p. 137), “o objeto artístico – e do mesmo modo qualquer outro produto – cria um público sensível à arte e capaz de gozo estético. A produção produz, portanto, não apenas um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto.”

¹⁰⁰ Nesse processo de ir de homem inteiro a homem inteiramente humano, o receptor se afasta apenas relativamente do contexto imediato de vida, para voltar-se temporal e exclusivamente à contemplação da totalidade intensiva da obra. As finalidades concretas da vida cotidiana suas decisões anteriores, são postas em suspenso enquanto dura o efeito da obra, voltando-se a se imporem depois de transcorrida a vivência, em princípio sem transformação substancial.

Consideramos nessa transformação o momento efetivo da *catarse*, que embora extremamente individualizada, apresenta-se mediada por um contexto extraordinariamente geral. A transformação do *ser humano inteiro da vida cotidiana em ser humano inteiramente humano* tomado pela obra passa por esse choque catártico, que é caracterizado por Lukács (1966b, p. 517-518, tradução nossa) como

[...] o efeito que desencadeia o choque do mundo objetivo esteticamente refletido com a mera subjetividade cotidiana. [...] A *catarse* é um critério decisivo da perfeição artística de cada obra e, ao mesmo tempo, o princípio determinante da importante função social da arte, da natureza do Depois de seu efeito, de sua difusão em vida, do retorno do homem inteiro à vida, depois de ter se entregado inteiramente ao efeito de uma obra de arte, tendo vivido o choque catártico.

Como uma sacudida na subjetividade do receptor, Lukács (1966b) afirma que, por esse efeito, as paixões humanas vitalmente ativadas pela *catarse* passam a cobrir novos conteúdos, a desenhar novas direções e se convertem em base psíquica para novas disposições, antes “adormecidas” no ser humano. E, neste caso, esse processo só é possível se o objeto artístico se colocar acima das representações inconscientes, falsas e ilusórias sobre a relação que o ser humano estabelece com a realidade e sobre sua posição em relação ao destino de sua própria personalidade. O efeito catártico alcança sua força, portanto, quando a obra atinge sua totalidade de modo intenso, quando, referindo-se a um particular, consegue articular forma e conteúdo como uma unidade dialética. A coincidência trivial e simplória entre forma e conteúdo, a eleição de conteúdos falsos e distorcidos que representam uma realidade falsificada ou a submissão da obra de arte a uma função prática, atuam de modo a fragilizar esse efeito catártico, limitando essa sacudida da subjetividade, como destacada pelo autor.

A interpretação de Lukács se aproxima do conceito de *catarse* em Vigotski (2000), de suas considerações sobre a arte e suas implicações no processo de formação humana. Nesse ponto, retomamos a crítica feita pelo psicólogo russo em torno das funções que a arte tende a assumir quando interpretada de forma direta e imediata em relação ao campo da recepção, já que nos perguntamos aqui sobre o que a arte é capaz de provocar em nós. Tais críticas contribuem fortemente para que, inclusive, nossa defesa não se resuma à importância da arte como uma vivência que centralmente permite ao sujeito uma aproximação ou conhecimento mais amplo do real. Dialogamos com Vigotski (2003, p. 228) ao afirmar que “na arte a realidade está sempre tão transformada e modificada que não é possível fazer uma transferência direta do significado dos fenômenos da arte para os da vida.” E, assim, merece

nossa atenção a crítica construída pelo autor, que encontra ressonância e diálogo na estética de Lukács.

Vigotski (2000) traça seu contraponto a partir de três interpretações recorrentes sobre a função da arte quando associada, neste caso, a um processo educativo. A função de distração e de satisfação divide espaço com interpretações intermediárias que buscam justificar a importância da arte no processo de formação humana fundadas em finalidades alheias a ela, como recurso para educar o conhecimento, o sentimento ou a vontade moral. Interpretações que, segundo o autor, retardaram objetivamente sua solução.

Quando vinculada a essa função moral, supõe-se que a arte dialogue com o efeito do bom e do mal na construção da personalidade infantil, na formação de impulsos que levem à consolidação de regras morais. Em se tratando da formação das crianças, é recorrente a afirmação de que, de acordo com o nível de desenvolvimento infantil, a aprendizagem moral seria a única função possível para a arte, visto que se torna inacessível uma recepção estética profunda. Reforçando a estranheza dessa função em relação às fábulas, inúmeros são os relatos que indicam uma interpretação moral avessa ao sentido original proposto, por exemplo, quando as crianças apresentam empatia com a alegria e despreocupação da cigarra que passa o verão inteiro cantando e uma repulsa em relação à avareza e à presunção da formiga. “Mais uma vez o barbo da zombaria foi orientado para o lado errado, e em vez de difundir nas crianças o respeito à diligência e ao trabalho, a fábula suscitou nelas a sensação de alegria e beleza da vida leve e despreocupada.” (VIGOTSKI, 2010, p. 326-327). Para o autor, amortece-se o sentimento estético e o substitui um momento moral estranho à estética.

No mesmo aspecto se cai numa falsa interpretação de sua função quando se toma a educação estética como um meio de ampliação de conhecimento para os sujeitos, substituindo o estudo dos fatos e leis estéticas pelo estudo dos elementos sociais contidos na obra¹⁰¹. Lembremos a coreografia *A Mesa Verde*, de Kurt Jooss, e a narração dos horrores da guerra representados na clássica coreografia do artista alemão. Levando em conta, conforme observado, que a arte nunca reflete a realidade em toda a sua plenitude e verdade, se buscarmos na coreografia de Kurt Jooss a compreensão da totalidade das relações políticas, econômicas e sociais presentes na Primeira Guerra Mundial, corremos o risco de permanecer

¹⁰¹ Também vale destacar o fato relacionado à interpretação de Vigotski (2010, p. 329): “Tudo isso tinha um grande sentido e significado históricos no passado, quando a escola era separada por uma muralha chinesa das disciplinas sociais, quando nós recebíamos os embriões da educação cívica e social nas aulas de literatura. Hoje, porém, quando as disciplinas sociais já gozam do espaço merecido, essa substituição dos valores estéticos pelos valores sociais é igualmente prejudicial tanto a uma quanto à outra ciência. Essa mistura de diferentes ciências está entre aquelas uniões nas quais ambas as partes estão igualmente interessadas no divórcio”.

não só com uma concepção falsa do conjunto de mediações que compõem esse cenário, como também desconsiderar os elementos verdadeiramente estéticos da obra em questão.

Assim, o teto de algum edifício arquitetônico pode ser usado como proteção contra a chuva, como ponto de observação, como sede para um restaurante e outros objetivos afins, mas em todos esses casos se esquece inteiramente do sentido estético do teto como parte de um todo artístico, como parte de um projeto arquitetônico. (VIGOTSKI, 2010, p. 330-331).

São elementos que também passam a ser desconsiderados quando reduzimos a recepção estética ao sentimento do agradável e do prazer pela obra de arte. Essa redução das emoções estéticas ao sentimento de prazer e de alegria encontra na dança, por exemplo, o enaltecimento de produções coreográficas que, pela sua realização formal, impressionam e causam certo prazer pelo domínio técnico e expressivo da coreografia, no sentido empírico dessa capacidade. Ao mesmo tempo, coreografias que recorrentemente se apresentam de forma avessa a esse princípio são penalizadas pelo público por uma suposta negação da beleza diretamente associada à arte.

Vigotski (2010) ressalta que, se a recepção artística consistisse apenas no afagar de nossos sentidos, na provocação de sentimentos agradáveis aos nossos órgãos da recepção, todos estariam igualmente preparados para perceber e fruir através das diversas manifestações artísticas. No entanto, defende que os momentos da percepção sensorial são os impulsos primários necessários para uma atividade muito mais complexa, mas que, em si, carecem de qualquer sentido estético. Pondera que, se um poema sobre a tristeza tivesse por objetivo apenas comunicar a tristeza, isso seria incipiente demais para a arte, como uma coreografia que, ao dialogar sobre os desejos humanos, se bastasse na socialização desse sentimento. Dialoga, portanto, com a capacidade do sujeito de se colocar acima desse sentimento, de vencê-lo, de superá-lo.

Compreende-se perfeitamente que neste caso a função da arte seria extremamente mesquinha uma vez que todo objeto real e toda emoção real seriam muito mais fortes, mais intensas e agudas e, conseqüentemente, todo o prazer propiciado pela arte teria origem na pobreza e na fome do homem, ao passo que em realidade ele decorre da riqueza do homem, do fato de que o homem é mais rico do que a sua vida. (VIGOTSKI, 2010, p. 339).

O autor contribui traçando linhas gerais sobre em que consistiria a recepção estética, partindo das críticas afirmadas até então. A recepção, na qualidade de atividade construtiva sumamente complexa, é entendida pelo autor como a possibilidade do receptor de criar, a partir das impressões externas apresentadas, o objeto estético para o qual se voltam todas as suas posteriores reações.

[...] a obra de arte é acessível nem de longe a qualquer um e a percepção de tal obra de arte é um trabalho difícil e cansativo do psiquismo. É evidente que uma obra de arte não é percebida estando o organismo em completa passividade e não só pelos ouvidos e os olhos, mas através de uma atividade interior sumamente complexa, na qual o contemplar e o ouvir são apenas o primeiro momento, o primeiro impulso, o impulso básico. (VIGOTSKI, 2010, p. 332).

Contrariando as concepções que interpretam a recepção artística como um acionamento de certos tons emocionais baseados na obra particular ou como se nossa “alma” fosse capaz de inserir no objeto artístico os sentimentos que surgem inicialmente no receptor, Vigotski (1999) compreende a reação estética como um processo que encerra em si a emoção, que se desenvolve em dois sentidos opostos e encontra sua destruição no ponto culminante da recepção, como uma espécie de curto-circuito emocional, possível pelas contradições construídas pela estrutura da obra. Um curto-circuito que possibilita uma alteração qualitativa das emoções do receptor, que resulta numa emoção completamente alterada e diferenciada quando comparada às emoções cotidianas aviltadas em diversos momentos da vida.

A contradição, a repulsa interior, a superação e a vitória são constituintes obrigatórios do ato estético. É necessário ver o feio em toda a sua força para depois colocar-se acima dele no riso. É necessário vivenciar com o herói da tragédia todo o desespero da morte para com o coro elevar-se sobre ela. A arte implica essa emoção dialética que reconstrói o comportamento e por isso ela sempre significa uma atividade sumamente complexa de luta interna que se conclui na catarse. (VIGOTSKI, 2010, p. 345).

Dessa forma, o psicólogo conceitua a catarse como esse curto-circuito emocional advindo das contradições construídas pela estrutura da obra, por essa possibilidade de alterar qualitativamente as emoções humanas. Esse caráter conflitivo da obra de arte – ver o feio em toda a sua força para se colocar acima dele no riso, sentir a solidão em toda a sua força para encontrar nela saídas afetuosas ou cômodas –, que se resolve na catarse, reforça a capacidade humana de desenvolver, especializar e diversificar, a partir de sua atividade, a possibilidade de sentir o mundo orientado por conteúdos próprios a cada esfera da vida.

E nesse ponto indicamos a análise de Schühli (2011) que encontra, no diálogo entre Lukács (1966b) e Vigotski (1999), a interpretação da *catarse* como uma categoria psicológica mediadora, que contribui para a formação da individualidade para si. A vivência artística surge como organizadora do comportamento¹⁰² por incorporar o indivíduo à experiência estética da humanidade e levar ao desenvolvimento dos sentidos e de uma individualidade

¹⁰² Lukács (1966b), tratando dessa organização do comportamento, indica inclusive que é possível, pela maneira como uma pessoa sai de um concerto, dizer se ela ouviu Beethoven ou Chopin, o que indica, por vezes, mudanças imediatas que resultam dessa vivência estética.

mais plena. Em ambos os teóricos encontramos a possibilidade da arte de atuar favoravelmente no enriquecimento e ampliação dos conteúdos e formas da psique humana, marcando decisivamente a objetividade da recepção estética e, conseqüentemente, da condição ativa do ser humano nos processos de composição e decomposição artística.

Nesse sentido, a definição de arte, para Vigotski (1999), como *técnica social do sentimento*, solicita-nos a devida atenção quando relacionada ao âmbito da recepção. Objetivamente, nesse ponto, precisamos considerar de modo mais claro o que chamamos de *emoções e sentimentos* e qual a qualidade dessas funções quando associadas a um conteúdo artístico. Lembremos que no início desta seção nos questionamos sobre os efeitos que a arte é capaz de suscitar no público, e disso alcançamos certo consenso ao considerar que o contato com obras de arte autênticas possibilita a suspensão do ser humano em relação à sua vida cotidiana e o desenvolvimento de funções humanas específicas, engendradas pela esfera estética. Pela possibilidade de acesso a um novo mundo materializado na obra, o ser humano é capaz de se colocar acima desse mundo, enriquecer-se e retornar à vida cotidiana com suas forças renovadas.

Acessar a obra é acessar, segundo Vigotski (1999), essa organização especial de influências sensíveis externas ao sujeito, compostas pelo artista e pela sua capacidade de superar a condição cotidiana do conteúdo apresentado. E desse modo se torna próxima a interpretação do autor em relação à posição da arte como uma *técnica social do sentimento*. No caso do coreógrafo, é como se a ideia projetada e efetivada na relação forma-conteúdo levasse consigo a condição real de potencializar, no receptor, a possibilidade de vivenciar determinadas emoções e sentimentos que também superam sua expressão cotidiana, e que alcançam um conteúdo artístico pela própria atividade que os sustenta.

Ou seja, se nos perguntarmos onde estão alocados os sentimentos e as emoções na obra de arte, precisamos considerar que eles se sustentam na organização intencional e figurada das relações humanas evidenciadas pelo jogo de decisões formais presentes na obra em questão. Em *A Sagração da Primavera* (1975), por exemplo, os sentimentos evocados pela coreografia não se encontram na personalidade da coreógrafa Pina Bausch – embora sua concepção artística influa favoravelmente para a composição e, conseqüentemente, para a posterior fruição – ou de forma antecipada nas ideias do receptor, mas, pelo contrário, são concretizados e objetivados na estrutura da obra, materializados na composição coreográfica, que apreende e dá visibilidade a determinadas questões subjetivas que se vinculam às situações sociais representadas.

Quando Bausch, na coreografia mencionada, busca explorar de forma profunda a relação de dominação do homem em relação à mulher, a posição da sociedade diante do sofrimento e a impureza dos sentimentos humanos, o faz no conjunto de decisões artísticas que ganham materialidade na forma coreográfica. Como intenção evocativa que acompanha a composição, atuando desde a decisão formal de cada gesto coreográfico até as questões mais abrangentes de cenário e figurino, a coreógrafa segue em busca de uma coreografia que, enquanto totalidade, consiga engendrar as emoções e sentimentos destacados da vida humana e que, pelos elementos homogeneizadores da coreografia, possam levar o público a reconhecer na obra essa vivacidade estética. Do ponto de vista do sentimento, portanto, “[...] a arte por si só, como tal, não é boa nem má, é apenas a língua do sentimento, que deve ser avaliada de acordo com o conteúdo que se comunica por meio dela.” (VIGOTSKI, 2022, p. 308-309).

E quando a forma artística não alcança essa condição de se materializar como uma verdadeira “língua do sentimento”, corremos o risco de encontrar de modo fragilizado supostas emoções e sentimentos em acessórios decorativos que não são capazes de uma fruição autêntica. Segundo Lukács (1966b), é comum encontrarmos obras em que esse choque catártico não se efetiva e que, por mais que a obra suscite determinado sentimento de prazer ou determinada emoção, esses se veem presos a emoções e sentimentos incipientes quando relacionados às emoções e sentimentos suscitados pela arte. A carência de relações verdadeiramente humanas nessas obras evidencia a carência do próprio humano e de suas contradições, além da impossibilidade de evocar no outro certa emoção ou sentimento, já que se fazem mudas como forma coreográfica.

Aqui retornamos ao exemplo considerado neste estudo sobre a especificidade de certas manifestações da dança pós-moderna. Novamente, reforçamos que a análise das obras apresentadas no estudo considera a especificidade de forma e conteúdo de cada obra particular, sem que se crie uma suposta divisão entre os diversos estilos de dança que possam caracterizar, de forma fechada e artificial, sua estrutura e qualidade estética. Ao mesmo tempo, consideramos que a partir do momento que cada coreógrafo imprime, em sua criação, determinado modo de composição no qual conteúdo e forma se enlaçam orientados por certa concepção de mundo e de arte, podemos supor obras coreográficas que evidenciam critérios estéticos comuns, mas que por ser um objeto novo, concluído em si, possam evidenciar uma maior ou menor força estética.

No caso da dança pós-moderna, por mais que o acento dado à perfeição técnica dos gestos coreográficos denote certa admiração e prazer, dada a condição simétrica e harmoniosa com que a obra se apresenta, carece por vezes daquele amálgama humano defendido por Lukács (1966b) e que, pela sua ausência, indica ao gesto coreográfico um esvaziamento de conteúdo. Na interpretação metafórica de Vigotski (1999), se a arte está para a vida como o vinho está para a uva, em muitos casos a composição coreográfica carece dos meios para que se efetive como uma verdadeira bebida social. Façamos diálogo com uma obra coreográfica particular da coreógrafa estadunidense Trisha Brown: *Locus*¹⁰³, de 1975.

Representante da dança pós-moderna, Trisha Brown buscou em *Locus* (1975) uma dança diagramática, tendo por referência um cubo imaginário com suas faces divididas em vinte e sete pontos, correspondente às vinte e seis letras do alfabeto estadunidense e a um ponto neutro, representante dos espaços entre as letras. A partir do cubo, os dançarinos percorrem esses pontos, como um processo matemático de gestos, criando referência com o espaço arquitetônico quadrado que passou a abrigar o trabalho da coreógrafa naquele ano, a sala de dança que recebeu o grupo durante o processo. O desenho foi memorizado pelos dançarinos, que executam os gestos com um figurino branco e sem o acompanhamento de música.

Figura 25: Referência aos pontos destacados no cubo
Figura 26: Gesto coreográfico relacionado a um dos pontos



Fonte: Desenho de Trisha Brown (1975). Lápis sobre caderno.¹⁰⁴
 Fonte: Recorte estático da cena Locus, por Ballett Am Rhein (2019).¹⁰⁵

É sobre esse acento temático que se sustenta a criação da coreógrafa, que, de modo silencioso, cria movimentos que contornam o espaço na busca do ponto em que deve se fixar

¹⁰³ Parte da coreografia disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aIg34C7swX4>

¹⁰⁴ Imagem disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/184702>

¹⁰⁵ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aIg34C7swX4>

e encontrar sua continuidade. Novamente, fica para o público a tarefa de construir sua interpretação individual a partir das referências apresentadas pela composição. As ideias, emoções e sentimentos que ora são desenvolvidos pela coreografia se encontram na dependência da disposição e das possibilidades criativas do público, que encontram na obra essa suposta liberdade de escolha.

Partimos do pressuposto que as relações humanas evidenciadas por essa coreografia particular não possibilitam ao receptor, apoiado na forma coreográfica materializada, construir um caminho que possa orientar seus pensamentos, emoções e sentimentos no sentido de uma autêntica revelação de um mundo novo. Na perspectiva da composição da dança pós-moderna, revela-se a prioridade de buscar formas inovadoras de expressão e a rejeição às regras e receitas comuns da dança, prevalecendo a improvisação e a espontaneidade como características principais da atuação dos bailarinos. Sua possibilidade estética, se assenta no movimento e na qualidade refinada de sua materialização, sem que para isso seja necessário predispor de um conteúdo que possa orientar criador e receptor em ambas as esferas.

Tal perspectiva também impõe limites em relação ao desenvolvimento sensível dos sujeitos, uma vez que as relações colocadas materialmente pela obra particular mantêm o receptor no limite de sua esfera cotidiana ou ainda obstaculizam a recepção de referências que possibilitem ampliar esse limite. As funções da psique mobilizadas pelo movimento da recepção artística acompanham as possibilidades colocadas pela obra que, nesse caso, oferece condições limitadas. Isso reforça a interpretação anteriormente destacada de que a evocação artística busca, em primeiro lugar, assegurar ao receptor que ele viva como sua a reprodução do mundo objetivo, em que o ser humano encontra a si mesmo e toma consciência de si como parte da humanidade e de seu desenvolvimento. Nas palavras de Lukács (1967), a obra pode despertar e plasmar a sua autoconsciência no sentido mais elevado da palavra; ao mesmo tempo, pode permanecer muda quando afastada desse objetivo.

Nessa perspectiva, consideramos que os sentimentos e as emoções, imbricados organicamente à recepção estética, demandam certo cuidado teórico em relação à sua abordagem para que materialmente possam ser apreendidos enquanto funções humanas que, na relação com a atividade artística, atuem objetivamente na formação de personalidades cada vez mais avançadas. Trata-se de sentimentos e emoções que, portanto, se desenvolvem, não sendo possível considerá-los como funções inatas ou fossilizadas nos sujeitos. Segundo Martins (2013), o sistema de conceitos inclui os sentimentos e vice-versa. Destaca a autora,

orientada pela teoria Histórico-Cultural, que o ser humano não *sente* simplesmente, mas percebe o sentimento na forma de seu conteúdo. Os sentimentos são vividos como juízos, guardando sempre certa relação com o pensamento, na medida em que o pensamento também não se isenta de sentimentos.

Essa unidade afetivo-cognitiva destacada por Vigotski (1997), segundo Leontiev, considera que as emoções

[...] cumprem uma função de sinais internos, isto é, internos no sentido de que elas não são um reflexo psíquico direto da própria realidade objetiva. A peculiaridade das emoções é que elas refletem as relações entre os motivos (necessidades) e o sucesso ou o possível sucesso de realização da atividade do sujeito que responde a esses motivos. Trata-se aqui não do reflexo dessas relações, mas de seu reflexo sensorial direto, das vivências. Dessa forma, elas surgem em decorrência da atualização do motivo (necessidade) e antes da avaliação racional da atividade pelo sujeito. (LEONTIEV, 2021, p. 216).

Ao localizarmos as emoções e os sentimentos no âmbito das vivências afetivas, consideramos que tais vivências podem se desenvolver nucleadas por emoções ou por sentimentos justamente pela multiplicidade e complexidade de vivências que pautam a subjetividade e pela prevalência que cada função é capaz de exercer em dada atividade.

Trata-se de considerá-las unidas na atividade humana posto que as emoções se revestem de sentimentos, ou seja, os sentimentos conferem-lhes *conteúdos*, da mesma forma que as emoções conferem aos sentimentos sua tonicidade afetiva. Nessa direção, ambos se *encontram* no funcionamento humano, em uma dinâmica *figura-fundo* [...]. Essa premissa, de cunho metodológico, confere amparo à nossa proposição de vivências afetivas nucleadas por emoções e/ou sentimentos. (MARTINS, 2013, p. 260, grifo do autor).

E aqui também precisamos considerar o que Lukács nomeou como o *depois da vivência estética*, ligado diretamente à vivência estética da recepção da obra. O momento decisivo da suspensão das finalidades concretas do cotidiano, peculiaridade da recepção estética, possibilita aos sujeitos perceber o mundo a partir de uma nova qualidade, capaz de alterar a percepção e a capacidade de conhecer esse mundo sob uma nova luz. Chegamos, portanto, à vivência pós-receptiva, que, segundo Lukács (1966b), ocorre quando a irrupção do meio homogêneo de determinada manifestação artística particular acaba por torná-lo um receptor adequado, orientando e concentrando sua capacidade receptiva para o que é em cada caso oferecido, tornando-se um ser humano inteiramente disponível para receber.

O poder evocativo das formas, mediado por seu meio homogêneo, mantém este homem no encanto do novo mundo, e impõe a marca de sua essência como um conteúdo novo e próprio. O Depois consiste no modo como todo o homem, livre

dessa sugestão, elabora o que assim se adquire. O que se adquire é imediatamente contido, por isso atribui ao homem a tarefa de inserir esse conteúdo na sua imagem anterior do mundo, de transformar de forma correspondente para adaptá-lo àquela. (LUKÁCS, 1966b, p. 536, tradução nossa)

Tratando-se da recepção de uma identidade forma e conteúdo, o componente formal dessa identidade se manifesta na tensão e intensidade com que a obra alcança o receptor, além da possibilidade de o conteúdo da obra comunicar algo sobre seu método de perceptibilidade, de seu acesso. Assim sendo, a percepção de novos conteúdos é, ao mesmo tempo, para Lukács (1966b), o estímulo e a orientação para reconhecer também na vida o que são análogos a esses mesmos conteúdos. O autor considera, no entanto, que esses choques e transições são diversos em seres humanos diferentes e em relação às variadas obras de arte, sendo essa diversidade encontrada tanto no conteúdo e profundidade da obra quanto nas referências do receptor anterior ao contato com ela. É por isso que se considera o pluralismo da esfera estética e seus diversos desdobramentos em relação ao seu efeito posterior. Muitas vezes, para o receptor, esse efeito é até imperceptível, sendo possível considerar alguma mudança em seu comportamento somente quando ele se coloca diante de algum problema ou situação em que esse conteúdo lhe apresente novas soluções sensíveis. Ao mesmo tempo, por vezes, uma única obra é suficiente para provocar uma transformação completa na vida de um sujeito.

O mundo muda em si mesmo para os homens, e a própria mudez do homem diante do mundo e diante de si mesmo, se dissolvem com essa autoconsciência em uma nova capacidade de expressão. Essa autoconsciência engloba todas as alegrias e todos os sofrimentos que o homem pode experimentar e viver diante do mundo, e assume nas obras aquela voz que eleva aquela mudez específica à linguagem autoconsciente e nela a articula. (LUKÁCS, 1966b, p. 543, tradução nossa).

Numa condição de elevação, após a fruição estética, o ser humano sacudido pela arte volta a se defrontar com o cotidiano a partir de outras referências, enriquecido pela experiência que o colocou em contato com o gênero humano, que rompe com a imediatez e fragmentação com que vivenciamos as ações práticas da vida. Nosso pressuposto é de que para a dança se coloca a mesma condição, como instrumento de arte capaz de provocar mudanças radicais no modo como o ser humano sente e compreende o mundo, sendo a coreografia a materialização sensível das intenções dos artistas e a possibilidade real de ampliação e avanço no sentido do receptor.

Esse olhar *o mundo com outros olhos* extrapola objetivamente o sentido restrito da visão, possibilitando ao ser humano enxergá-lo pela mobilização completa de suas sensações e pensamentos, enriquecendo sua personalidade e sensibilidade a ponto de não ser mais o

mesmo. Nas palavras de Frederico (2000), a arte, portanto, educa o ser humano fazendo-o transcender a fragmentação produzida pelo fetichismo da sociedade mercantil. Surgida para refletir sobre a vida cotidiana dos seres humanos, a arte produz uma elevação que os separa de modo imediato do cotidiano para, ao final, retornar a ele, produzindo um contínuo enriquecimento espiritual da humanidade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE DANÇA E FORMAÇÃO HUMANA: A COREOGRAFIA COMO ESPAÇO DA COMPOSIÇÃO

Mobilizadas a aprofundar a dança como atividade artística particular, considerando contribuir com os avanços da área e para uma aproximação cada vez mais adequada a essa manifestação, partimos de problemáticas que envolviam o conhecimento cada vez mais aproximado do objeto e da consequente importância desse conjunto de mediações para a organização do seu ensino no contexto da Educação Física escolar. A preocupação que nos acompanhava estava em conhecer mais para ensinar melhor, questão que exigiu, portanto, reconhecer e defender o que consideramos *conhecer mais* e o que aceitamos como *um ensino melhor* num conjunto diverso de posições e escolhas.

No que se relaciona ao *conhecer mais*, partindo de uma leitura materialista e dialética do mundo, estávamos seguras de que esse preceito não se encontrava na simples incorporação de novas referências sobre a dança, em que pese a variedade de conceitos e elementos que incorporam seu conjunto mais aparente de objetos. Consideramos, nesse conhecer, a necessidade de buscar radicalmente sua essência, de desvelar aquele conjunto de camadas essencialmente importantes para a compreensão do *ser da dança*, o que exigiu instrumentos e caminhos próprios, eleitos pelo próprio movimento do real. Concordando com Torriglia (2018), consideramos de fundamental importância dar a conhecer, trazer ao cenário da vida concreta as verdadeiras formas que constituem os fenômenos, um mergulho cada vez mais profundo no campo das mediações e das contradições do objeto dança.

Para esse consequente trabalho, os avanços de Nascimento (2014) nos orientavam a pensar sobre o *ser da dança*. Considerando, a partir de sua tese, uma aproximação ao objeto de *criação de uma imagem artística* orientado pela relação estrutural entre *determinada intenção evocativa* e os processos de *composição e decomposição das formas do movimento corporal*, que responde à estrutura interna e à relação essencial das manifestações corporais da dança, da mímica e do circo, passamos a nos questionar sobre a especificidade da dança nesse conjunto. E alcançamos, nessa dinâmica, um primeiro conjunto de problemas que se mobilizava a compreender de que modo podemos identificar, num movimento de dança, determinada imagem artística sobre o mundo. O que explica, essencialmente, que determinado movimento seja capaz de mobilizar em cada sujeito singular certa ideia ou sentimento? Como podemos acessar determinada comunicação partindo do movimento em dança? Tendo como pressuposto que, embora a resposta a tais questões parecesse um tanto

óbvia, esse modo direto de resolver o problema escondia relações muito mais substanciais sobre a forma artística da dança.

Nesse primeiro conjunto de problemas, apresentou-se de modo relevante a importância do estudo onto-histórico das categorias estéticas e de sua conseqüente relação com o fenômeno da dança apoiado em uma análise ontológica, destacando a importância do conjunto de escritos estéticos de Lukács (1966a, 1966b, 1967, 2018). A desconstrução de uma imagem pura e germinal da dança, pela compreensão real de um processo de desenvolvimento que se deu lento e gradual até o alcance de uma forma superior de atividade humana – a dança como arte – encontrou diálogos com os avanços de Nascimento (2014) no que se refere à gênese do significado de *criação de uma imagem artística com as ações corporais* fundamentando-se nas manifestações da dança, da mímica e do circo. Partindo, com base em Lukács, das formas abstratas de reflexo do real como o ritmo, a simetria e a proporção, dedicamo-nos à tarefa de, paulatinamente, substancializar o movimento até que este pudesse ser compreendido e materializado como *movimento evocativo de dança, forma* dessa manifestação artística particular.

Essa questão revelou que o nosso campo de problemas era muito mais alargado do que as respostas que esperávamos encontrar nesse suposto *movimento evocativo*. No retorno ao processo onto-histórico do desenvolvimento dessa manifestação particular, compreendemos que, se de forma isolada tomamos o movimento como unidade poética da dança, acabamos por extraí-lo de uma unidade sensível muito mais mediada e refinada, quando associada ao seu conteúdo artístico. Uma análise que se apresenta de grande importância para a tese que ora apresentamos, pelo fato de o movimento alcançar a condição de se substancializar como gesto coreográfico, elemento estrutural da atividade de dança que, relacionado à determinada intenção evocativa, é capaz de evidenciar a forma artística que buscávamos revelar, considerada, neste estudo, como *gesto coreográfico*.

O espaço de qualificação da pesquisa foi de fundamental importância para a definição desse novo objetivo, o de compreender o *gesto coreográfico* como forma particular da atividade de dança, aprofundando as relações e os elementos que a compõem, considerando a importância dessa compreensão para um domínio cada vez mais criativo e consciente da dança como uma manifestação artística particular. Se até o momento nos perguntávamos como determinado movimento/gesto era capaz de suscitar determinada ideia, consideramos, a partir desse primeiro recorte, problematizar sobre como o gesto imbricado

com a ideia passa a ser qualificado por uma síntese sensível que coloca em jogo elementos que compõem o todo artístico da coreografia.

Chegamos, portanto, a um conceito de *coreografia* que marca novamente nossas preocupações em torno de uma compreensão cada vez mais enriquecida sobre a dança como forma particular de arte e de sua importância para o processo de formação humana. Vale reafirmar que consideramos a coreografia como *espaço criativo e particular da atividade de dança que, quando vinculada a um conteúdo artístico, revela a relação entre determinada intenção evocativa (conteúdo) e os diversos elementos cênicos, materializados no gesto coreográfico (forma). Como unidade da realização formal, tem por intenção objetivar, pela sua qualidade evocativa, o efeito catártico no receptor, capaz de potencializar uma alteração qualitativa da subjetividade humana pela transformação do ser humano-inteiro da vida cotidiana em ser humano inteiramente humano pela recepção artística.*

Essa síntese provisória possibilitou avançarmos no diálogo sobre a substância artística que se revela pela qualidade do arranjo entre forma e conteúdo no espaço da composição coreográfica, sugerindo formas artísticas mais ou menos autênticas, no sentido de ampliar as possibilidades de desenvolvimento do ser humano em relação à sua criação e fruição. Partindo de obras coreográficas particulares, pudemos revelar características desse movimento interno de forma e conteúdo e de como essa escolha, no campo da composição, pode expressar limites impostos por uma representação decorativa ou significar a possibilidade real do ser humano de se desenvolver sensivelmente em contato com uma coreografia considerada autêntica. Na preponderância de um ou de outro, a obra carece daquela coincidência necessária para que se crie a possibilidade de um efeito catártico desejado.

A catarse é explorada, na tese, como uma categoria psicológica mediadora, capaz de elevar o ser humano de suas relações cotidianas imediatas para um campo de novas objetivações sensíveis, possibilitadas justamente por essa suspensão temporária, própria da recepção artística. Esse retorno das objetivações artísticas mais elaboradas à vida cotidiana, segundo Torriglia (2018), possibilita ampliações e registros de compreensões cada vez mais refinados, transformando-se em apoio para que, juntamente com uma concepção de teoria do desenvolvimento sob base marxista, possa apontar elementos para a formação de processos de ensino e aprendizagem cada vez mais avançados. Segundo Torriglia e Cisne (2017), entre conhecer e aprender estão sempre envolvidos relações e movimentos internos singulares, próprios do desenvolvimento da psique, que se configuram pela vinculação com o mundo

externo, no qual os seres humanos se objetivam, valorizam e se apropriam dos elementos da cultura em um determinado momento histórico, reproduzindo e produzindo sua existência.

Pelo aprofundamento do movimento interno de seus elementos, mediadas pela categoria da particularidade, e pelo gesto coreográfico como forma material dessa relação, alcançamos também o campo da composição artística, *composição* que, conforme ressaltado nas palavras de Davídov (1988), reflete o procedimento geral de percepção adequada e criação da forma artística. Compor é criar, unir, estabelecer relações, ordenar e unificar as partes ou elementos de algo que se converte num todo. E nesse sentido vamos revelando uma importante justificativa pedagógica para a compreensão cada vez mais refinada da coreografia como síntese da composição em dança, criando novos caminhos para conhecer e ensinar a partir dessa manifestação particular, considerando nossa defesa sobre o *ensinar melhor*.

Davídov (1988) ressalta a composição como um conteúdo fundamental do ensino das disciplinas do ciclo estético pela assimilação, por parte das crianças, desse procedimento de criação. Pelas exigências colocadas pelo campo da composição, pelo motivo de criar uma imagem que se potencialize como artística – no caso da dança, a imagem coreográfica –, evidencia-se a importância de uma imaginação desenvolvida como uma capacidade que torna possível ao ser humano conseguir ver o todo antes das partes, materializando suas relações de modo adequado.

Para desenvolver esta capacidade o ensino deve formar nos alunos a atitude para separar na realidade [...] não só os objetos mesmos e suas partes, senão as relações entre eles. A atitude para se orientar nestas relações, para operar com elas e, o principal, para generalizá-las as levando a sua integridade, constitui o componente fundamental da capacidade de imaginação. A construção da imagem da fantasia é possível no processo de passagem, na consciência humana, do todo às partes, do geral ao particular. (DAVÍDOV, 1988, p. 220, tradução nossa).

Enquanto atividade complexa, a criatividade não surge de *uma hora para outra*, mas sim por um processo lento e gradual, partindo de formas elementares para outras mais desenvolvidas e complexas de atividade humana. Segundo Vigotski (2014), ela detém uma expressão particular em cada etapa da vida e se encontra sempre em dependência com outras atividades e com as experiências acumuladas pelo ser humano. Qualquer ato imaginativo é sempre resultado de elementos tomados da realidade, da experiência humana acumulada. O mesmo autor afirma que até os contos de fadas e lendas mais fantasiosos não são outra coisa senão a combinação de elementos semelhantes tirados da realidade, de nossa experiência, que apenas são modificados e reelaborados por um processo imaginativo.

A atividade criadora ou imaginação relaciona-se diretamente com a *riqueza* e a *variedade da experiência* acumulada pelo ser humano. Toda fantasia parte de experiências acumuladas. “[...] quanto mais rica a experiência, tanto mais deverá ser rica, em circunstâncias semelhantes, a imaginação.” (VIGOTSKI, 2014, p. 12). Nossas argumentações quanto à criatividade em dança, na escola, ganham expressão nessa passagem do autor. Vigotski destaca a importância da riqueza das experiências humanas na construção de uma também rica imaginação. Para os professores, a orientação é clara:

A conclusão pedagógica que podemos tirar daqui é a necessidade de ampliar a experiência da criança se quisermos proporcionar-lhes bases suficientemente sólidas para a sua atividade criativa. Quanto mais a criança vir, ouvir e experimentar, quanto mais aprender e assimilar, quanto mais elementos da realidade a criança tiver à sua disposição na sua experiência, mais importante e produtiva, em circunstâncias semelhantes, será sua atividade imaginativa. (VIGOTSKI, 2014, p. 13).

Criar uma imagem artística em dança exige, portanto, que possamos superar inicialmente as interpretações fantasiosas de que certa “liberdade” e “espontaneidade” expressiva são suficientes para podermos falar de uma forma artística em dança. Na suposta defesa de uma espontaneidade pura e que representa de modo verdadeiro o que é a dança – a mobilização de forças internas que colocam em movimento uma imagem gestual externa, quase que independente em relação ao sujeito que dança –, limitamos o conhecimento e o acesso a um arranjo muito mais mediado de relações, em que a atuação humana necessariamente se faz intencional e trabalhosa, resultado de um processo de conhecimento profundo das leis que orientam a composição em cada manifestação singular e, concomitantemente, um conhecimento profundo sobre o ser humano e do seu contato com o mundo.

Em dança não poderia ser diferente. E nesse sentido pretendemos, a partir deste estudo, avançar no que diz respeito às críticas construídas em torno das abordagens que priorizam, para um suposto ensino da dança, o agir natural e espontâneo dos sujeitos, na defesa da “dança de cada um” ou de um “gesto expressivo natural”, que precisa encontrar as condições para que seja extravasado, como forma de dança. Essa recorrente abordagem, esvaziando a dança de seu conteúdo artístico, reduz-se a uma experiência individual e pessoal, que se distancia de possibilidades reais de desenvolvimento atreladas a essa manifestação. Ao mesmo tempo, nosso estudo contribui para que possamos superar abordagens que fragmentam o ensino da dança à aprendizagem de seus elementos de modo isolado como se, pela aprendizagem de passos e posições – gestos coreográficos produzidos histórica e socialmente

pela humanidade, associados à determinada manifestação de dança –, fossem capazes de abarcar a complexidade de relações que a constituem.

Concluimos que aprender a dançar não se basta pelo domínio de passos, de posições, de ações combinadas de movimentos, mas, essencialmente, relaciona-se à apropriação do seu conteúdo em movimento, da possibilidade de reconhecer o arranjo criativo de elementos que, isolados, impedem nossa compreensão dessa manifestação. E a defesa do “aprender a dançar” é acompanhada da possibilidade de aprender a criar e fruir, em dança, questões que encontram espaço na perspectiva de reconhecer a estrutura em movimento que permite aos sujeitos relacionarem-se intencional e criativamente com ela.

E retomando o campo da composição artística, podemos indicar, amparadas em Davídov (1988), o modo como as manifestações do chamado ciclo estético podem contribuir para essa tarefa de atuar de maneira intencional no processo de apropriação do modo de composição, tendo em vista a materialização de uma forma coreográfica, no caso da dança. Compreender a *composição como integridade* confere às crianças condições de reconhecer na obra uma totalidade de relações e a tarefa colocada para cada sujeito no processo de criação artística. Para Davídov (1988), no processo inicial de escolarização, é fundamental que as crianças assimilem as principais ações que compõem o procedimento geral da composição, sendo condição indispensável para a formação de todas as relações seguintes.

Por tarefas destacadas de um estudo experimental, Davídov (1988) indica certos princípios que podem orientar a atuação dos professores a partir das artes plásticas e que nos oferecem indicativos para o ensino da dança¹⁰⁶. Exemplo disso se refere à necessidade, destacada pelo autor, de que as crianças, nos primeiros anos de formação, possam assimilar as ações principais que efetivam o procedimento geral da composição. No caso da pintura, a possibilidade de atuar com os instrumentos próprios dessa manifestação. A possibilidade de a criança identificar, na combinação de cores, os sentimentos de tristeza, de agitação, de tranquilidade, sugere uma relação muito mais mediada do que a simples utilização da cor que melhor agrada na realização da pintura. Compor com as cores uma ideia se refere a um trabalho de reconhecimento da composição como necessidade para a concretização da ideia e também de reconhecimento de uma generalização emocional do sentido das cores segundo sua qualidade.

¹⁰⁶ Não nos cabe aqui uma transposição direta dos elementos da pintura para os elementos da dança, mas compreender de que forma a singular composição no campo da dança dialoga com princípios gerais da composição artística.

O autor também destaca a importância das crianças reconhecerem nas obras dos grandes mestres da pintura sua peculiaridade artística, não pela simples identificação de um suposto modelo artístico ideal, mas justamente pela possibilidade de percorrer, pela obra, o caminho inverso da composição – da forma à ideia –, identificando as tomadas de posição do artista que favorecem ou obstaculizam determinada intenção. Importante considerar como “ver” a obra, engendrado na organização de um processo de ensino, supera um mero contato visual e ganha importância como um espaço de decomposição, rico em mediações e profundidade. Não implica aqui apenas a identificação direta da ideia da obra, mas também a apropriação dos caminhos percorridos pelo artista que incidem sobre a compreensão, por parte das crianças, dos modos de ação próprios da atividade artística e da atitude para se orientar nessas relações para operar com eles e para generalizá-los em uma nova totalidade.

Façamos aqui a descrição de uma das tarefas de estudo apresentadas por Davíдов (1988) desenvolvidas com crianças dos Anos Iniciais, argumentando a favor do processo de assimilação da composição como procedimento geral de estruturação da imagem artística, fundamental para o desenvolvimento do pensamento estético. A tarefa dada pelo professor tinha por finalidade colocar os alunos diante da incumbência de compor uma imagem, com auxílio de folha branca e figuras.

As crianças deviam escrever em uma folha de papel a ideia do desenho e realizá-lo utilizando silhuetas escuras sobre um fundo branco. Cada aluno determinou a ideia de forma autônoma. Comum para todas as crianças foi a seguinte condição: no desenho alguém (ou algo) deve se mover (lentamente, rapidamente, muito rapidamente) e algo (ou alguém) deve estar imóvel. Após o registro da ideia do desenho, o professor propôs, antes de recortar as silhuetas de pessoas, animais e plantas em papel escuro, tentar transmitir o movimento e a imobilidade das representações, alterando sua disposição mútua em relação ao centro, bordas, linhas verticais e horizontais da folha. Cada aluno recebeu o mesmo número de figuras e uma folha de papel branco. (DAVÍDOV, 1988, p. 226, tradução nossa).

As crianças, então, passaram a dispor as figuras no papel, em dupla: um dos alunos assumindo o papel de *pintor, o autor da ideia*, e outro de *espectador, que não conhecia a ideia do desenho*. O professor, como mediador desses papéis, auxiliava nos casos de dificuldade e de divergência entre as crianças, a partir dos modelos de composição das relações dinâmicas criados. A criança que assumiu a função de pintor passou então a dispor na folha as figuras idealizadas, determinando sua disposição e sequência, com base na ideia inicial. Num primeiro momento, essa distribuição nem sempre foi suficiente para alcançar a finalidade da tarefa – representar pessoas ou objetos, de forma móvel e imóvel. E, nesse ponto, o processo de solução da tarefa incluiu a função da criança que assumiu o papel de

espectador. O aluno reconhece que no desenho algo se move e algo está imóvel, mas lhe faltam as condições para que possa refinar e alcançar a totalidade da ideia.

Sem conhecer a ideia, o *espectador* tenta adivinhar, pela disposição das figuras, o conteúdo da imagem, formando sua versão que, conseqüentemente, poderia não coincidir totalmente com a do autor. Essa divergência leva a uma discussão que conduz a buscar a composição mais adequada, partindo da ideia do *pintor*. Como uma nova ação, as crianças reconstróem a disposição das figuras na folha de papel de tal maneira que a composição captada transmita o conteúdo do desenho. “[...] as ações plásticas tornam-se meios para controlar a eficiência da busca pelo procedimento recém-assimilado. [...] Agora o aluno pode controlar sua atividade e avaliar corretamente seu resultado: o desenho torna-se expressivo não só para ele, mas também para outras pessoas.” (DAVÍDOV, 1988, p. 227, tradução nossa).

Recorrendo à ilustração da tarefa apresentada pelo estudioso russo, percebemos que o que está em jogo não se limita à percepção da ideia buscada pela criança responsável pela criação, mas fundamentalmente como, em colaboração, as crianças passam a atuar em favor de uma composição que possa responder à ideia inicial, de modo cada vez mais autêntico. Considerar o diálogo entre forma e conteúdo e se tornar consciente de suas possibilidades de arranjo contribui para que as crianças possam agir de maneira autônoma e criativa em relação ao procedimento geral da composição artística, colocando-as como sujeitos ativos perante a materialização de obras de arte particulares. E nesse sentido, demarcamos novamente a importância de nos aproximarmos de uma compreensão cada vez mais adequada do conceito de gesto coreográfico e de coreografia, como síntese criativa entre determinada intenção evocativa e os elementos cênicos, como espaço de composição e materialização da obra coreográfica.

A tese que apresentamos mais uma vez se justifica pela importância que possui a síntese do gesto coreográfico como processo e forma da composição em dança. Acreditamos que, pelo entendimento cada vez aproximado da estrutura e dos elementos que se movem pelo procedimento da composição, que resulta na forma “*coreografia*”, superamos os limites impostos à dança quando associada de maneira imediata à forma expressiva do movimento e/ou gesto. Apropriar-se da dança, para além da aprendizagem do modo de compor o gesto na relação com determinada intenção evocativa, exige que saibamos considerá-lo na relação com os demais elementos que compõem a coreografia – *cenário, figurino, iluminação, música etc.* – e que atuam favoravelmente na qualidade sensível da intenção evocativa considerada.

Se no início da pesquisa nos mobilizava muito mais uma interpretação singular do voo dos cisnes ou da lamentação de Martha Graham, agora passa a ser improvável uma recepção que desconsidere, do gesto de voo, o campo da composição artística que condiciona e enriquece sua materialização. Ao mesmo tempo, consideramos agora a possibilidade de avaliar cada obra particular pela riqueza das relações que a constituem, entendendo os limites de um conteúdo singular, imediato e limitado de relações humanas, e daquele capaz de se materializar como afirmação da atuação criativa e profunda do ser humano no mundo pela dança.

Desse modo revelamos, pela lógica da composição em dança, os limites colocados pelo ensino quando orientado pela perspectiva da reprodução ou da espontaneidade em seu processo, desconsiderando justamente a possibilidade de os sujeitos se envolverem criativamente a partir dos conteúdos que conferem à dança sua possibilidade de se afirmar como arte. Não negamos, portanto, que a imitação ou a perspectiva de explorar gestos corporais em um espaço potencializador de novos repertórios não seja de importância para os sujeitos. Consideramos, no entanto, a necessidade de engendrar essas ações como conteúdo de um modo de compor em dança em que elas sejam ponto de partida, e não de chegada.

Também se revela, nesse conjunto de interpretações, o quanto limitamos nossa compreensão quando reduzimos a complexidade de compor em dança na associação imediata de elementos tomados também de forma direta, como se a junção de música e gesto, por si só, fosse capaz de se materializar como dança. A simples presença dos elementos não nos garante um espaço de composição. Quando tomados isoladamente, desconsiderados em relação à unidade forma-conteúdo, limitamos a atuação criativa de quem compõe e decompõe a coreografia, orientados muito mais por um critério decorativo do que por seu conteúdo artístico. Pensar a coreografia como processo e produto de um modo de compor altera substancialmente o modo como nos relacionamos com a atividade de dança, seja pela perspectiva da criação, da atuação, da fruição e da consequente organização do ensino.

Compreendemos, inclusive, o quanto limitamos a possibilidade dos sujeitos se apropriarem da dança como atividade humana, se tomarmos como referência a aprendizagem imediata de supostas classificações. Aprendemos, assim, os elementos supostamente “característicos” de cada recorte coreográfico e desconsideramos sua participação num conjunto muito mais mediado da composição. Reconhecemos visualmente as características marcantes das danças folclóricas, das danças de salão, das danças clássicas, embora nos faltem as relações verdadeiramente estruturais que podem permitir aos sujeitos a defendida

atuação livre e criativa em dança. Por vezes, a defesa da dança nos currículos escolares se justifica muito mais como meio para uma suposta aproximação aos aspectos históricos e culturais de um povo, do que como expressão artística capaz de superar sua expressão singular, a favor de um conteúdo humano universal. Defender, portanto, um processo de apropriação da dança, sugere a superação de uma simples classificação de seus elementos na possibilidade de evidenciar de que forma esses mesmos elementos correspondem a uma unidade formal que se intenciona artística.

E, na esteira das classificações, é ainda mais comum a associação imediata de uma suposta pureza artística quando nos referimos às escolas clássicas de dança. Essa danosa classificação que parte de uma precipitada separação da dança clássica como arte e das danças populares como não artísticas acaba por desconsiderar as relações reais que conferem legitimidade e autenticidade a cada obra particular. Dialogando com Suassuna (2014)¹⁰⁷, compreendemos que não é a classificação em si que confere a obras coreográficas particulares sua possibilidade de se afirmar como uma arte autêntica. Inclusive reforçamos os limites apresentados pelas escolas clássicas no que concerne a uma preponderância em relação às características decorativas de determinadas composições coreográficas. Como processo e síntese de um modo de compor, sua força artística está objetivamente contida no conjunto formal de cada obra, e não numa suposta nomeação tomada como artística de modo a priori.

E por essa defesa vamos construindo o verdadeiro espaço da liberdade e da criatividade em dança, que afiança aos sujeitos a possibilidade de se tornarem conscientes dos instrumentos necessários e das relações que garantem evidenciar o estrutural do acessório, o essencial do aparente.

[...] quanto mais apropriado é o conhecimento que o sujeito adquiriu dos nexos naturais em cada momento, quanto maior será o seu livre movimento na matéria. Dito de outra forma: quanto maior for o conhecimento das cadeias causais que operam em cada caso, tanto mais adequadamente elas poderão ser transformadas em cadeias causais postas, tanto mais será o domínio que o sujeito exerce sobre elas, ou seja, a liberdade que aqui ele pode alcançar. (LUKÁCS, 2013, p. 140).

Como parte de um caminhar, a pesquisa nos convida a seguir dançando. Destacamos as inúmeras problemáticas anunciadas ao longo do texto que carecem do espaço e das condições teóricas para um enfrentamento responsável. Tantas outras, pelo inerente processo da pesquisa, constituir-se-ão como problema, em breve. Certas dos avanços, reforçamos a necessidade de seguir partilhando com os pares, pesquisadores e professores, sem perder de

¹⁰⁷ “Não existe arte nova ou velha, existe arte boa ou ruim”.

vista o campo do ensino que ora nos mobiliza. Na relação com o grupo de pesquisa e extensão que subsidiou o relato na conclusão dessa pesquisa, evidenciamos a necessidade de continuar com as tentativas esperançosas de um novo modo de pensar e atuar em Educação Física, considerando a continuidade dos diálogos sobre a organização do ensino pela perspectiva da atividade de dança e das demais manifestações que configuram a cultura corporal.

Por esse pressuposto, afirmamos nosso compromisso em contribuir para um conhecimento cada vez mais aproximado das cadeias causais que configuram o gesto coreográfico como forma particular da atividade de dança e da possibilidade cada vez mais refinada de dispor pedagogicamente dessas relações tendo em vista seu processo de ensino. Por todas as justificativas construídas ao longo desta pesquisa, que afirmam a dança e sua potencialidade no processo de formação dos seres humanos, nosso desejo é o de contribuir para que, de objeto raro e fútil na vida dos sujeitos, a arte e a dança possam se afirmar como exigência do cotidiano (VIGOTSKI, 2014). Que a suspensão da vida cotidiana, orientada pelo campo da recepção artística, possa cada vez mais revelar outro mundo possível, onde a sensibilidade humana não se limite e onde a dança possa ser dançada em toda a sua verdade.

Como espaço acolhedor, pesquisar sobre a dança em tempos tão hostis permitiu o respiro humano necessário para seguir em nossas lutas cotidianas e coletivas. Permitiu resgatar o caráter criativo e revolucionário do ser humano, tão imprescindível quando ambicionamos tempos melhores. Permitiu criar as condições para que a dança continue vibrando em nossos movimentos internos de pesquisa, o que indica que a roda seguirá aberta para tantos outros que se sentem convidados a bailar. E se podemos falar, nesse momento, sobre um conceito de coreografia que se faz agora renovado, recolhemos dessa interpretação as contradições e riquezas presentes no espaço da composição. Que não se basta pela defesa de elementos isolados e por aproximações que falsificam uma verdadeira união, mas que encontra sua força justamente na verdade com que assume a parte e o todo de cada elemento a favor de uma ideia que se faz necessária para a humanidade. Comendo esse tempo e esse espaço histórico, seguimos camaradas e *bailemos, bailemos...senão estaremos perdidos!*¹⁰⁸

¹⁰⁸ Frase de Pina Bausch que nos acompanhou durante a pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ÁGUA. Tanztheater Wuppertal. Coreógrafa: Pina Bausch. Wuppertal, Alemanha, 2001.
- A MESA VERDE. Joffrey Folkwang Tanzbuhne. Coreógrafo: Kurt Joos, música de Fritz Cohen, Alemanha, 1932.
- A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA. Ballets Russes. Coreógrafo: Vaslav Nijinsky, música de Igor Stravinsky. São Petesburgo, Rússia, 1913
- A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA. Tanztheater Wuppertal. Coreógrafa: Pina Bausch, música de Igor Stravinsky. Wuppertal, Alemanha, 1975.
- BEACH BIRDS. Merce Cunningham Dance Company. Coreógrafo: Merce Cunningham, música de John Cage, Nova Iorque, Estados Unidos, 1991.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAFÉ MÜLLER. Tanztheater Wuppertal. Coreógrafa: Pina Bausch, música de Henry Purcell. Wuppertal, Alemanha, 1978.
- CAMINADA, Eliana. *História da Dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CHEPTULIN, A. *A dialética materialista: categorias e leis da dialética*. São Paulo: Alfa-omega, 2004.
- CISNE, Margareth Feiten. *As bases ontológicas do processo de apropriação do conhecimento e seus desdobramentos para a Educação Infantil*. 2014. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.
- CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo: SESI, 2018.
- COCCARO, Luciane Moreau. A sagração da Primavera: no roteiro as marcas do arquivo e do repertório. *Revista de Antropologia e Arte*. Campinas, n.8, v.1, p. 86-102, 2018.
- COLETIVO DE AUTORES. *Metodologia do ensino de educação física*. São Paulo: Cortez, 1992.
- COLOMBO, Bruno Dandolini. *A técnica como condição para o surgimento e o desenvolvimento do jogo de futebol*. 2021. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.
- CUNNINGHAM, Merce. *O dançarino e a dança: conversas com Jacqueline Lesschaeve*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- DANTAS, Mônica. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

DAVÍDOV, Vasili. *La enseñanza escolar y el desarrollo psíquico: investigación psicológica teórica y experimental*. Tradução de Marta Shuare. Moscú: Progreso, 1988.

DE PELLEGRIN, Ana. *Filosofia, estética e educação: a dança como construção social e prática educativa*. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. Campinas, 2007.

ENGELS, F. *Anti-Duhring: a revolução da ciência segundo o senhor Eugen Duhring*. São Paulo: Boitempo, 2015.

_____. *Dialética da natureza*. São Paulo: Boitempo, 2020.

FERNANDES, Ciane. *Pina Baush e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações*. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERREIRA, Vanja. *Dança escolar: um novo ritmo para a educação física*. Rio de Janeiro: Sprint, 2009.

FREDERICO, Celso. Cotidiano e arte em Lukács. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.14, n.40, p. 299-308, dez. 2000

FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

GARCIA, Ângel; HAAS, Aline N. *Ritmo e Dança*. Canoas: ULBRA, 2003.

GIL, José. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GISELLE. Ópera Nacional de Paris. Coreógrafos: Jean Coralli e Jules Perrot, música de Adolphe Charles Adam e Jean Coralli, Paris, França, 1841.

GRAHAM, Martha. *Memória do sangue*. São Paulo: Siciliano, 1993.

GRUPO CORPO. *Release Onqotô*. Texto de Angela de Almeida, 2005. Disponível em: https://grupocorpo.com.br/wp-content/uploads/2020/09/release_Onqoto.pdf. Acesso em: 05 de setembro de 2022.

GRUPO CORPO. *Histórico*. Disponível em: <https://grupocorpo.com.br/companhia/>. Acesso em: 05 de setembro de 2022.

HOMANS, Jennifer. *Os Anjos de Apolo*. Lisboa: Edições 70, 2012.

INCENSES. Ruth Saint Denis. Coreógrafa: Ruth Saint Denis, música de Harvey Loomis, Nova Iorque, Estados Unidos, 1906.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LAMENTATION. Martha Graham Dance Company. Coreógrafa: Martha Graham, música de Zoltán Kodály. Nova Iorque, Estados Unidos, 1930.

LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

LEONTIEV, Alexis Nikolaevich. *O desenvolvimento do psiquismo*. São Paulo: Moraes, 1978.

LEONTIEV, Alexei Nikolaevich. Artigo de introdução sobre o trabalho criativo de L. S. Vigotski, por A. N. Leontiev. In: VYGOTSKY, Lev S. *Teoria e Método em psicologia*. 3º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LEONTIEV, Alexei Nikolaevich. *Atividade. Consciência. Personalidade*. Bauru, São Paulo: Mireveja, 2021.

LOCUS. Mill College. Coreógrafa: Trisha Brown. Nova Iorque, Estados Unidos, 1975.

LOUPPE, Laurence. *Poética de la danza contemporânea*. Tradução: Antonio Fernández Lera. Ediciones Universidad de Salamanca: Salamanca, 2011.

LUKÁCS, Georg. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. v.1. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966a.

_____. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. v.2. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966b.

_____. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. v.3. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967.

_____. *Introdução a uma estética marxista*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.

_____. *Realismo Crítico Hoje*. 2ª Edição. Brasília: Theasaurus Editora de Brasília Ltda, 1991.

_____. *Introdução a uma estética marxista*. 1 ed. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

_____. *Para uma ontologia do ser social 2*. São Paulo: Boitempo, 2013.

MALETIC, Vera. *Body-space-expression – the development of Rudolf Laban’s movement and dance concepts*. Berlim: Mouton de Gruyter, 1987.

MARQUES, Isabel A. *Dançando na escola*. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2007.

_____. *Linguagem da dança: arte e ensino*. São Paulo, Digitexto, 2010.

MARTINS, Lígia Márcia. *O desenvolvimento do Psiquismo e a Educação Escolar*. Campinas, SP: Autores Associados, 2013.

MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-filosóficos*. 4ª reimp. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

_____. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)*. São Paulo: Boitempo, 2007.

MILLER, Jussara. *Qual é o corpo que dança?* Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus Editorial, 2012.

NANNI, Dionísia. *Dança educação: princípios, métodos e técnicas*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Sprint. 2002.

NASCIMENTO, Carolina Picchetti. *A organização do ensino e a formação do pensamento estético-artístico na teoria histórico-cultural*. 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. *A atividade pedagógica da Educação Física: a proposição dos objetos de ensino e o desenvolvimento das atividades da cultura corporal*. 2014. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

_____. Os significados das atividades da cultura corporal e os objetos de ensino da Educação Física. *Movimento*, Porto Alegre, v. 24, n. 2, p. 677-690, 2018.

NAVAS, Cássia; DIAS, Lineu. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NÓ. Companhia de Dança Deborah Colker. Coreógrafa: Deborah Colker. Rio de Janeiro, Brasil, 2005.

NOVERE. *Cartas sobre dança*. Tradução de Marianna Monteiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

O LAGO DOS CISNES. Ballet do Teatro Mariinsky. Coreógrafos: Marius Petipa e Lev Ivanov, música de Piotr Ilitch Tchaikovsky. São Petesburgo, Rússia, 1895.

OLDRINI, Guido. *Os marxistas e as artes: princípios de metodologia crítica marxista*. Maceió: Coletivo Veredas, 2019.

ONQOTÔ? Grupo Corpo. Coreógrafo: Rodrigo Pederneiras, música de Caetano Veloso e José Miguel Wisnik. Belo Horizonte, Brasil, 2005.

PALERMO, PALERMO. Tanztheater Wuppertal. Coreógrafa: Pina Bausch. Alemanha, 1989.

RANGEL, Nilda B. C. *Dança, educação, educação física: propostas de ensino da dança e o universo da educação física*. Jundiaí: Fontoura, 2002.

REIS, Sérgio Rodrigo. *Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo: dança universal*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

RUBINSTEIN, J. L. *Princípios de Psicologia General*. Edición Revolucionaria: Habana, 1977.

RUBINSTEIN, S. L. *El desarrollo de la psicología: principios e métodos*. Ciudad de La Habana: Editorial Pueblo e Educación, 1979.

SANTOS, José Deribaldo Gomes. *Estética em Lukács: a criação de um mundo para chamar de seu*. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

SANTOS, José Deribaldo Gomes. *Alegoria e símbolo: a imanência cismundana refletida artisticamente*. *Verinotio*, ano XV, v. 26, n. 1, jan./jun. 2020.

SCIALOM, Melina. *Laban plural: arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Laban no Brasil*. São Paulo: Summus Editorial, 2017.

SCHÜHLI, Vitor Marcel. *A dimensão formativa da arte no processo de constituição da individualidade para-si: a catarse como categoria psicológica mediadora segundo Vigotski e Lukács*. 2011. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação a estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

SUBTIL, Maria José Dozza. *Marxismo, arte e educação: as potencialidades de humanização pela educação artística*. In: SCHLESENER, Anita Helena; MASSON, Gisele; SUBTIL, Maria José Dozza. *Marxismo(s) & educação*. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2016.

TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

TORRIGLIA, Patrícia Laura; CISNE, Margareth Feiten. *A vida cotidiana da escola expressa um cotidiano? Aproximações ontológicas em debate*. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 35, n. 3, p. 996-1.012, jul./set. 2017.

TORRIGLIA, P. L. *Primeiras aproximações ao ser do reflexo: a vida cotidiana como terreno fundante do processo de conhecimento*. In: Torriglia, P. L. (Org.). *Ontologia Crítica: e os diferentes objetos na pesquisa educacional*. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2018.

TRIZ. Grupo Corpo. *Coreógrafo: Rodrigo Pederneiras, música de Lenine*. Belo Horizonte, Brasil, 2013.

TROJAN, Rose Meri. *Estética pós-moderna ou estetização do real? Impactos no trabalho e na educação*. In: SCHLESENER, Anita Helena; MASSON, Gisele; SUBTIL, Maria José Dozza. *Marxismo(s) & educação*. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2016.

VEDDA, Miguel. *Posição teleológica e posição estética: sobre as inter-relações entre trabalho e estética*. In: VAISMAN, Ester; VEDDA, Miguel (org.). *Lukács: Estética e Ontologia*. São Paulo: Alameda, 2014.

VIANNA, Klauss. *A Dança*. 4ª ed. São Paulo: Summus, 2005

VIGOTSKI, Lev S. *A construção do pensamento e da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Imaginação e criatividade na infância*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

_____. *Problemas de defectologia*. Tradução e revisão técnica: Zóia Prestes e Elizabeth Tunes. São Paulo: Expressão Popular, 2021.

_____. *Escritos sobre arte*. Bauru, São Paulo: Mireveja, 2022.

VIGOTSKY, Lev S. *Psicologia Pedagógica*. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VYGOTSKY, Levi S. *Estudos sobre a história do comportamento: o macaco, o primitivo e a criança* / L. S. Vygotsky e A. R. Luria. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

VITÓRIA, Soraya Reginato da. *Vir-a-ser da sensibilidade: ensaio sobre a dimensão estética da formação humana mediada pela literatura*. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.